colloquium slavicum 9

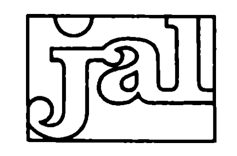
ЕФИМ ЭТКИНД

ФОРМА КАК СОДЕРЖАНИЕ

/Избранные статьи/



jal-verlag · würzburg


jai

colloquium slavicum

Beiträge zur Slavistik

Herausgeber
Heinrich Kunstmann, Universität München
Vsevolod Setchkarev, Harvard University

Band 9

Efim Etkind · Forma kak soderžanie
(Form als Inhalt)

jal-verlag · würzburg

ЕФИМ ЭТКИНД

ФОРМА КАК СОДЕРЖАНИЕ

/Избранные статьи/

jal-verlag · würzburg
1977
ISBN 3 7778 0154 2

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Ėtkind, Efim
Forma kak soderžanie : izbrannye stat'i. –
Würzburg : jal-Verlag, 1977.
(Colloquium Slavicum ; Bd. 9)
ISBN 3–7778–0154–2

Composersatz und Offsetdruck „Journalfranz" Arnulf Liebing GmbH + Co., Würzburg

Printed in Germany

ISBN 3 7778 0154 2

ОГЛАВЛЕНИЕ

ОТ АВТОРА

В этой книге собрано одиннадцать статей, написанных преимущественно в последние годы /1969-1976/; часть из них опубликована в СССР или на Западе, три появляются впервые. По жанру и стилю они различны, - некоторые /как, например, новые главы книги "Разговор о стихах"/ носят характер популярный, другие /например, "Опыт о местоимении..."/ более специальны. Однако, несмотря на внешние различия, все эти работы подчинены общей точке зрения автора на поэзию и задачи ее изучения:

- Содержание поэтического произведения проявляется лишь в данной словесно-ритмической форме и не может быть отделено или абстрагировано от нее; однако

- традиционная форма классической поэзии обладает собственной инерцией, она склонна к известной косности; понятия нормы и формы поэтического произведения далеко не всегда совпадают.

- Ограничение анализа синхронным срезом принципиально невозможно /или ошибочно/. Литература развивается и меняется во времени; историзм - необходимое условие для ее понимания.

- Материальных элементов поэтической формы значительно больше, чем мы привыкли думать. "Материя стиха" еще далеко не изучена, даже не узнаны возможные объекты изучения. К таковым относится, например, "внутренняя композиция" стихотворения или поэмы, законы которой открываются пытливому взгляду, лишь вооруженному адекватной методологией. Удивительные законы "внутренней композиции" я попытался обнаружить перед читателем в нескольких стихотворениях и поэмах Пушкина, Блока, Мандельштама.

- В какой мере математические пропорции стихотворения или поэмы создаются художником сознательно? Отвечать на этот вопрос автор отказывается, полагая, что он подведомствен другой науке - психологии творчества. В разбираемом ниже "Полководце" Пушкин, лучше других понимавший процессы творчества, уклонился от ответа - за 140 лет до автора настоящей книги, сказав: "Свою ли точно мысль художник обнажил,

когда он таковым его изобразил, или невольное то было вдохновение..."

– Изучение литературного произведения в последнее время искусственно затруднено перенесением в область поэтики терминологии из других, хотя и смежных дисциплин: из лингвистики, теории информации. Без языкознания представить себе современную поэтику нельзя; но у каждой из этих наук свой язык. Попадая в иную область, термин приобретает особую экспрессивную окраску, для многих привлекательную; однако такая привлекательность не всегда способствует обнаружению научной истины. Потому автор стремился избегать "терминологических игр". Он многим обязан своим учителям, формалистам двадцатых-тридцатых годов, и своим современникам, структуралистам шестидесятых-семидесятых. Полушутя, полусерьезно он называет ту методологию, которая более всего его привлекает, – структурализм с человеческим лицом.

Май 1977 Ефим Эткинд

I. ВОПРОСЫ ПОЭТИКИ

1.

РИТМ ПОЭТИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ КАК ФАКТОР СОДЕРЖАНИЯ

О содержательности ритма теоретики задумывались давно, при этом труднее всего оказалось определить, какой именно элемент ритма несет содержание. В XVIII в. шла дискуссия между Ломоносовым и Сумароковым, с одной стороны, Тредиаковским — с другой. Сторонники первой точки зрения утверждали, что ямб и хорей отличаются по содержанию, которое способен выразить каждый из этих размеров; Тредиаковский придерживался противоположного мнения. Так, Ломоносов в «Письме о правилах российского стихотворства» (1739) писал: «Чистые ямбические стихи... поднимаяся тихо вверх, материи благородство, великолепие и высоту умножают... Очень также способны и падающие, или из хореев и дактилев составленные стихи, к изображению крепких и слабых аффектов, скорых и тихих действий быть видятся».[1] Почти через столетие этот же взгляд высказал Гумилев, заявивший: «У каждого метра своя душа, свои особенности и задачи. Ямб, как бы спускающийся по ступеням... свободен, ясен, тверд и прекрасно передает человеческую речь, напряженность человеческой воли. Хорей, поднимающийся, окрыленный, всегда взволнован и то растроган, то смешлив; его область — пение. Дактиль, опираясь на первый ударяемый слог и качая два неударяемые, как пальма свою верхушку, мощен, торжествен, говорит о стихиях в их покое, о деяниях богов и героев. Анапест, его противоположность, стремителен, порывист, это стихии в движении, напряжение нечеловеческой страсти...»[2] Уже Тредиаковский опровергал подобные неизменно субъективные суждения, показывая, что смысл метра зависит от составляющих стихотворение слов. Напомним, кстати, что и сам Ломоносов, утверждая эстетическую и смысловую зависимость мужских и женских рифм, в том же сочинении писал: «...подлость рифмов не в том

[1] М. В. Ломоносов. Полн. собр. соч., т. VII. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1952, стр. 15.

[2] Н. Гумилев. Письма о русской поэзии. Пгр., изд-во «Мысль», 1923, стр. 215.

состоит, что они больше или меньше слогов имеют, но что оных слова подлое или простое что значат».[3]

Содержателен ли ритм? Да, разумеется, как все без исключения элементы, образующие художественную систему стихотворения. Но содержательность его начинается с определенной точки, не достигнув которой мы не имеем оснований говорить о семантике вообще. В целом можно формулировать так: за пределами поэтического произведения стихотворный размер вообще лишен какой бы то ни было осмысленности; войдя в состав стихотворения, не только размер, но и всякий другой элемент «материи» стиха семантизируется. И здесь размер становится в один ряд с многочисленными иными ритмическими формами, о которых и пойдет речь ниже.

Ритмические формы

Формы ритма поэтического произведения многообразны, виды его различны. С понятием «поэтический ритм» связаны в общем все регулярные композиционно значимые повторы словесно-звукового материала. К их числу относятся повторы: 1) тождественных или аналогичных слоговых групп (тонический ритм); 2) стиховых строк равной длительности (силлабический); 3) синтаксических конструкций в пределах одной или нескольких соотносимых стиховых строк (синтаксический); 4) звуков в конце строк (рифма); 5) звуков на равных композиционных местах внутри строк (внутренняя рифма); 6) чередований рифмующих окончаний по положению ударного слога от конца стиха — мужское и женское, мужское и дактилическое, женское и дактилическое (каталектика); 7) пауз внутри и в конце стиховых строк (цезура); 8) соотношений между синтаксическим строем предложения и метрической основой стиха (интонационный ритм); 10) тождественных или аналогичных стиховых групп — от простых парнорифмующих двустиший до сложных моно- и полиметрических построений (строфический).[4] Впрочем, настоящий

---

[3] М. В. Ломоносов. Полн. собр. соч., т. VII, стр. 16.

[4] См.: Е. Эткинд. Разговор о стихах. М., 1970, стр. 68—75. — Другие классификации ритма в широком смысле термина см. в работах Б. В. Томашевского, С. Д. Балухатого, С. М. Бонди, В. В. Кожинова, М. М. Гиршмана. У Б. В. Томашевского: 1) ритм словесно-ударный, 2) ритм интонационно-фразовый, 3) ритм гармонический (в кн.: О стихе. Л., 1929); у С. Д. Балухатого: 1) ритм ударности, 2) ритм созвучности, 3) ритм образности и 4) ритм строфичности (см.: К вопросу об определении ритма в поэзии. «Известия Самарского гос. университета», 1922, вып. 3); у В. В. Кожинова: 1) полиритмия (размер — словоразделы), 2) фонический ритм (аллитерации и ассонансы), 3) грамматический ритм (повторение и взаимодействие однородных синтаксических конструкций), 4) семантический ритм (чередование напряжений и разрешений поэтического смысла) (в кн.: Как пишут стихи. М., изд-во «Просвещение», 1970, стр. 151—152,

перечень далеко не исчерпывает всех видов ритма в поэтическом произведении — здесь названы лишь важнейшие; иные виды могут возникать в стихотворении, обладающем той или иной особой структурой. В качестве примера ниже приводится седьмое стихотворение Цветаевой из цикла «Ученик» (1921), построенное на многообразных повторах различного типа:

По холмам — круглым и смуглым,
Под лучом — сильным и пыльным,
Сапожком — робким и кротким —
За плащом — рдяным и рваным.

По пескам — жадным и ржавым,
Под лучом — жгущим и пьющим,
Сапожком — робким и кротким —
За плащом — следом и следом.

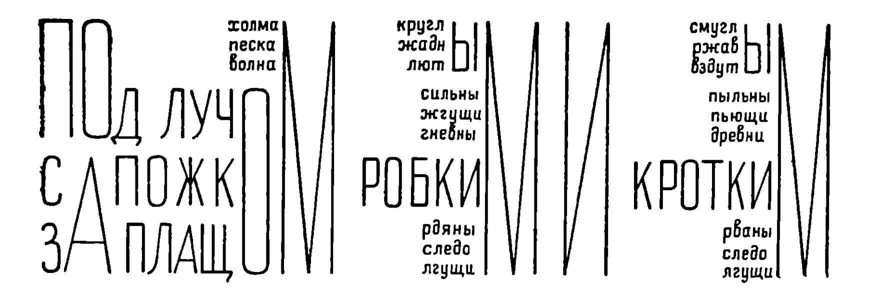
По волнам — лютым и вздутым,
Под лучом — гневным и древним,
Сапожком — робким и кротким —
За плащом — лгущим и лгущим.

В стихотворении есть элементы, которые остаются неизменными во всех трех строфах; есть другие, которые меняются. Напишем — для наглядности — эту вещь иначе, графически выделив элементы инвариантные и вариантные:

ПО	холм песк волн	АМ	кругл жадн лют	ЫМ	И	смугл ржав вздут	ЫМ
ПОД ЛУЧОМ			сильны жгущи гневны	М	И	пыльны пьющи древни	М
САПОЖКОМ			РОБКИМ		И	КРОТКИМ	
ЗА ПЛАЩОМ			рдяны следо лгущи	М	И	рваны следо лгущи	М

В получившемся «рисунке» выделим буквенные инвариантные элементы, и тогда он примет более причудливый вид:

со ссылкой на лекционный спецкурс С. М. Бонди); у М. М. Гиршмана: 1) акцентный ритм (ритм ударений, в сферу которого вовлекаются а) слоговой объем строк, б) количество и расположение ударных и неударных слогов, в) относительная сила и значимость ударений во фразовом единстве, г) размещение словоразделов и цезур, расположение анакруз и клаузул), 2) грамматический ритм (учитывающий а) грамматические формы и значения слов и синтаксические отношения между ними в стихе, б) соотношение фразовых и синтагматических границ с междустрочными и внутристрочными ритмическими разделами, в) величину фраз и синтагм в стихе и порядок слов в них), 3) звуковой ритм (качество звучания, акустико-артикуляционные признаки речевого потока) (в кн.: М. М. Гиршман, Р. Т. Громяк. Целостный анализ художественного произведения. Донецк, Изд-во Донецкого университета, 1970, стр. 25—26).



Опишем те ритмические формы, которые получили отражение в этой схеме повторов:

1. Ритм тонический. Перед нами регулярное чередование одной стопы анапеста и двух стоп (усеченного) дактиля, соединение которых образует каждый стих из двенадцати:

— —́ —́ — — —́ —

2. Ритм силлабический. Каждый стих — предложение, содержащее восемь слогов. Таким образом, все стихотворение — это двенадцатикратное повторение восьмисложных групп.

3. Ритм синтаксический. Все двенадцать стихов — аналогично или даже тождественно построенные эллиптические предложения, содержащие энергичную инверсию. Их характеризует отсутствие подлежащего и сказуемого, каждое из них — обстоятельственная группа, развернутая за счет двух определений. Трансформируя текст, восстанавливая недостающие элементы и нормативный порядок слов, получим:

[Он шагает] по ...холмам, под ...лучом, ...сапожком, за ...плащом.

Иначе говоря: опущенные подлежащее и сказуемое; обстоятельство места, введенное предлогом *по*; обстоятельство места, введенное предлогом *под*; обстоятельство образа действия в форме творительного падежа; обстоятельство образа действия, введенное предлогом *за*. Для нормативной последовательности этих обстоятельств требуется еще одна перестановка:

[Он шагает] за ...плащом, ...сапожком, под ...лучом, по ...холмам.

Таким образом, помимо инверсии внутри каждого из сегментов предложения (которые можно рассматривать и как отдельные синтагмы), налицо и инверсия более высокого порядка: перестановка этих сегментов относительно друг друга (по формуле: 4 — 3 — 2 — 1). Если инверсия первого порядка повторена двенадцать раз, то инверсия второго порядка — трижды.

4. Ритм анафорический. Примыкая к синтаксическому, он имеет самостоятельное значение и выражается в аналогичности начал трех строф (По холмам... По пескам... По волнам... —

анафора первого порядка) и тождественности начал всех строк, кроме первой (Под лучом... Сапожком... За плащом... — анафора второго порядка).

5. Ритм интонационный. Каждая из трех строф представляет собой большое четырехчастное предложение; каждый стих — малое предложение, обладающее собственной степенью завершенности. Эти четыре малые интонационные единства трижды объединены в еще более завершенной целостности. Стихотворение же в своей совокупности интонационно завершено звуковым и смысловым кольцом (см. пункты 11 и 12).

6. Ритм внутренних пауз. Он примыкает к тоническому и синтаксическому, имея, однако, значение самостоятельное: двенадцатикратно повторяется пауза (цезура) после анапестической стопы, отделяющая существительное от объединенных союзом парных определений.

7. Ритм конечных пауз. Они тоже повторены двенадцатикратно, причем, однако, каждая четвертая, отмечающая конец строфы и одновременно предложения, интенсивнее других. Здесь, таким образом, перед нами тоже регулярно чередующиеся паузы первого порядка (в конце синтагм и строк) и второго (в конце предложений и строф) по схеме:

— | — | — | — || — | — | — | — || — | — | — | — ||

(горизонтальная черта здесь означает стих, вертикальная — конечную паузу).

8. Ритм мужских и женских окончаний. Во всех двенадцати стихах перед цезурой — окончание мужское, перед конечной паузой — женское. Ритмическое начало усилено и подчеркнуто тем, что в обоих случаях в конце стоит согласный звук *м* (см. пункт 10). Схема одной из строф будет выглядеть так (прописная буква — женское окончание, строчная — мужское):

— — м | — — — — — М ||
— — м | — — — — — М ||
— — м | — — — — — М ||
— — м | — — — — — М ||

9. Ритм внутренних рифм. Слова, стоящие перед цезурой, рифмуют, причем слово первого стиха с соответствующими словами первых стихов всех трех строф, а слова второго, третьего и четвертого стихов между собою. Рифменная схема такова:

abbb | abbb | abbb

10. Ритм конечных аллитераций. В женской клаузуле каждого из двенадцати стихов — согласный *м*, образующий не рифму, но именно аллитерацию. Ударный (т. е. второй от конца) слог со-

держит разные гласные, и эта разность в правой стороне стихотворения обращает на себя внимание прежде всего благодаря тому, что она приходит в противоречие с одинаковостью в левой:

а́ ÓМ	у́ – ы ы́ – ы о́ – и а́ – ы М
а́ ÓМ	а́ – ы ю́(у)–и о́ – и е́ – о М
а́ ÓМ	у́ – ы е́ – и о́ – и у́ – и М

Итак, разнообразие в эту повторность вносится движением ударных гласных правой половины: *у — ы — о — а*; *а — у — о — е*; *у — е — о — у*. Как видим, только в последней строфе имеется повтор ударного *у*, образующего кольцо, которое замыкает строфу, подчеркивая ее концовочный характер. Концовочность подчеркнута особенно энергично тем, что *у* последнего стиха подхватывает и *у* первого, начального стиха стихотворения.

11. Ритм словесных пар. Правая часть одиннадцати стихов представляет собой пары прилагательных или причастий в совпадающих по форме дательном падеже множественного и творительном падеже единственного числа. Фонетически они объединены большинством звуков и прежде всего ударным гласным. Перенесем их из горизонтального ряда в вертикальный (для однородности схематического изображения):

кр/см УГЛЫМ	р ЖА дн/в ЫМ	лю/взду ТЫМ
си/пы ЛЬНЫМ	жгу/пью ЩИМ	гн/др ЕВН ы/и М
к РО б/т КИМ	к РО б/т КИМ	к РО б/т КИМ
Р дя/ва НЫМ	СЛЕДОМ	ЛГУЩИМ

Эта ритмическая схема говорит об особом композиционном принципе вещи: господствующим гласным звуком оказывается *у*, поддержанный согласными *г*, *л*, *м*. Этими звуками стихотворение начинается (в правой части):

... круглым и смуглым (*У—г—л—м*)

Ими же оно и завершается:

... лгущим и лгущим (*л—г—У—м*)

12. Ритм заключительных стихов каждой из трех строф. Замечательно, как меняется последний стих каждой из трех строф. После повторяющегося сочетания «за плащом» идет двучленное определение. Выпишем все три варианта, сгруппировав их вместе:

ЗА ПЛАЩОМ рдяным и рваным
следом и следом
лгущим и лгущим

В отличие от других стихов этот — трижды заключительный — содержит нарастающую повторность звуков, которая приводит к повторности целых слов. Сочетание «за плащом» как будто постепенно нащупывает для себя такие определения, которые были бы ему фонетически максимально родственны и таким образом вскрывали бы его внутренний смысл. Звуковому комплексу «плащом» более всего соответствует определение «лгущим»; рождается последний стих, заключительный не только для строфы, но и для всего стихотворения, — стих, в котором трижды совпадают согласные звуки *л* — *щ* — *м*:

за пЛаЩоМ ЛгуЩиМ и ЛгуЩиМ

Так оказывается, что определение «лгущим» — важнейшее, итоговое слово; к нему сводится смысл всего стихотворения. Автор не сказал прямо, что учение вождя, за которым следует робкий и кроткий ученик, лживо, — эта мысль выясняется из ритмико-фонетической композиции стихотворения.

13. Ритм аналогий и тождеств. В рассматриваемом стихотворении регулярно чередуются повторяющиеся словоформы (аналогии) и слова (тождества). Обозначим аналогии через А, тождества через Т; схематически это будет выглядеть так (Т′ означает тождество внутри А):

А—А	А—А	А—А
Т—А	Т—А	Т—А
Т—Т	Т—Т	Т—Т
Т—А	Т—А (Т′)	Т—А (Т′)

14. Ритм строф. Из сказанного выше ясно, что строфическое целое, отчетливо формируемое всеми рассмотренными элементами, повторено трижды и группа из трех строф образует новое целое, которое отличается интонационной завершенностью.

15. Ритм семантический (образный). Во всех трех строфах левая сторона (стопа анапеста — до цезуры) содержит образ метонимический. В самом деле, меняющееся аналогичное сочетание «по холмам (пескам, волнам)» значит: всюду, по всей земле, по суше и морю (впрочем, можно считать, что здесь, в первых стихах, слово берется в прямом значении); «под лучом»

значит: под жарким, палящим солнцем; «сапожком» значит: робкой стопой, походкой и т. п.; «за плащом» значит: следом за учителем. Левая сторона стихотворения, представляющая собой два обстоятельства места и два обстоятельства образа действия, существует отдельно от правой, как бы независимо от нее: «По холмам (пескам, волнам) — под лучом — сапожком — за плащом»; в сущности, это метонимии (синекдохи), которые можно развернуть так: «По всей земле, по суше и воде, он шагает под палящим солнцем робко и доверчиво следом за учителем». Правая сторона, содержащая определения к обстоятельствам-метонимиям левой, в основном метафорична; здесь 24 слова, из них 20 метафор; исключения составляют определения к «плащу» в стихе четвертом: «рдяным и рваным», которые являются прилагательными в прямом значении, и словесная пара в стихе восьмом: «следом и следом», которая является обстоятельством образа действия и выпадает из общей композиции или, вернее, оказывается вследствие своей инородности ее центром.

Обозначив метонимию символом МН, метафору — МФ, слово в прямом значении — ПР, получим следующую схему:

ПР—2МФ	ПР—2МФ	ПР—2МФ
МН—2МФ	МН—2МФ	МН—2МФ
МН—2МФ	МН—2МФ	МН—2МФ
МН—2ПР	МН—2ПР	МН—2МФ

Метонимия, как известно, троп интеллектуальный, метафора — эмоциональный. Однако степень эмоциональности различных метафор различна. С этим свойством тропа связана еще одна ритмическая форма стихотворения. Рассмотрим ее в следующем пункте.

16. Ритм интеллектуальных и эмоциональных элементов. Левая часть отличается интеллектуальностью, которую несколько разнообразит эмоционально-уменьшительный суффикс в стихе третьем всех трех строф («сапожком»); правая часть — неуклонно нарастающей эмоциональной напряженностью. Это нарастание можно проследить в каждой из следующих параллелей.

Первая параллель:

По холмам — круглым и смуглым а)
По пескам — жадным и ржавым б)
По волнам — лютым и вздутым в)

В ней а) дает характеристику внешнюю и, так сказать, мирную — эстетизированную; б) — драматическую и антиэстетическую (жадные пески — т. е. готовые поглотить; ржавые — т. е. уродливые); в) — еще более драматическую (лютые волны — т. е. тоже готовые поглотить, враждебные человеку; вздутые — усили-

вает первое определение). Образуются два параллельных ряда (по вертикали): круглые — жадные — лютые; смуглые — ржавые — вздутые; в каждом из них эмоциональная напряженность нарастает.

Вторая параллель:

ПОД ЛУЧОМ	сильным и пыльным	а)
	жгущим и пьющим	б)
	гневным и древним	в)

В ней а) дает характеристику внешнюю; б) — драматическую по воздействию на субъекта (жгущий луч — т. е. мучительный для человека; пьющий — т. е. уничтожающий благотворную влагу); в) — еще более драматическую (гневный луч — т. е. враждебный человеку, стремящийся его уничтожить; древний — т. е. враждебный ему испокон веку).

Третья параллель:

ЗА ПЛАЩОМ	рдяным и рваным	а)
	лгущим и лгущим	б)

В ней а) тоже характеристика внешняя, дающая как бы вещественные приметы — цвет и фактуру; б) обобщающая оценка, эмоциональный итог.

Обозначим интеллектуальное начало символом И, эмоциональное — Э, степень эмоциональности — звездочками. Тогда получим:

И—Э	И—Э*	И—Э**
И—Э	И—Э*	И—Э**
И(Э)—Э	И(Э)—Э	И(Э)—Э
И—Э	И—И	И—Э**

Такова ритмическая система небольшого стихотворения. В нем, как видим, шестнадцать разных форм ритма, которые не суммируются, не накладываются друг на друга, а как бы пересекаются в одной общей точке. Можно сказать, что это динамическая система пересекающихся ритмических форм. Назовем эту динамическую систему — по аналогии с музыкальной терминологией — системой полиритмической.

Полиритмия

Рассмотрим динамический принцип полиритмии на другом весьма несложном примере — стихотворении-песне Давыдова (из Парни — 1817):

Сижу на берегу потока,
Бор дремлет в сумраке; всё спит вокруг, а я
Сижу на берегу — и мыслию далеко,
Там, там ... где жизнь моя!..
И меч в руке моей мутит струи потока.

Сижу на берегу потока,
Снедаем ревностью, задумчив, молчалив...
Не торжествуй еще, о ты, любимец рока!
Ты счастлив — но я жив...
И меч в руке моей мутит струи потока.

Сижу на берегу потока...
Вздохнешь ли ты о нем, о друг, неверный друг...
И точно ль он любим? — ах, эта мысль жестока!..
Кипит отмщеньем дух,
И меч в руке моей мутит струи потока.

1. Первая прежде всего бросающаяся в глаза форма ритма — повтор во всех трех строфах-куплетах этой песни одинаковых начального и конечного стихов, которые к тому же связаны не просто рифмой, но повтором последнего слова. Заключительный стих каждого куплета кажется лишним — он как бы произвольно прибавлен к обычному по структуре четверостишию с перекрестной рифмовкой. Все три куплета построены одинаково: их завершает тот же стих, возвращающий нас к последнему слову трижды повторенного первого стиха:

AbAbA
AcAcA
AdAdA

2. В этих строфах-куплетах регулярно чередуются элементы тождественные (Т, $Т_1$) и варьируемые (В). Последовательность этих чередований такая:

$ТВВВТ_1$
$ТВВВТ_1$
$ТВВВТ_1$

Здесь третий стих каждой строфы противопоставлен стихам первому и пятому, которые с ним объединены рифмой. В этом единственное противоречие между первой и второй ритмическими формами (там тождество, здесь вариации). В остальном они поддерживают, укрепляют друг друга.

3. Стихи каждого куплета представляют три варианта ямба: 3-х, 4-х и 6-стопники. Расположены они так:

4—6—6—3—6
4—6—6—3—6
4—6—6—3—6

4. В соответствии с законом классического стиха чередуются женские и мужские окончания. В схеме это выглядит так:

ЖмЖмЖ
ЖмЖмЖ
ЖмЖмЖ

Итак, если принять во внимание только рассмотренные четыре ритмические формы, то окажется, что элементы повторов в разных формах разные. Обозначим эти элементы символами α, β, γ, а формы ритма — римскими цифрами. Получим:

I αβαβα
II αβββα
III αββγβ
IV αβαβα

Формы I и IV аналогичны; но формы II и III обнаруживают иные закономерности: те элементы, которые повторяются (т. е. приравнены друг к другу) в I и IV формах, здесь, во II и III, друг другу не соответствуют. Возникают разные, не совпадающие, ритмические структуры. Так, строки 2, 3 и 5 в III ритмической форме подобны (по числу слогов и по цезуре, делящей строку шестистопного ямба на два полустишия), в IV ритмической форме они различны (по окончаниям мужскому и женскому), в I ритмической форме они тоже различны — по другому принципу (рифмы), а во II ритмической форме отмечается еще один принцип различия (тождество или вариативность). В целом перед нами динамическая система пересекающихся ритмических форм, при которой одни и те же элементы и подобны друг другу, и дисподобны.

Каждая из ритмических форм представляет собой определенную систему, управляемую внутренней закономерностью повторов. Одновременное функционирование разных систем ведет к полиритмии; стихотворение существует как соединение нескольких сталкивающихся, противоречащих друг другу, несводимых друг к другу ритмических форм, причем именно столкновение форм рождает ритмическую динамику стихотворения. Это можно показать на сложных структурах — мы ограничились примером, в котором намеренно констатировали лишь четыре формы ритма. Обнаруженные выше шестнадцать форм в стихотворении Цветаевой можно рассмотреть с этой же точки зрения.

Композиционный ритм

Некоторые из отмеченных шестнадцати форм легко воспринимаются физическим чувством. Другие постигаются не так отчетливо: они обращены не сто́лько к физическим чувствам воспринимающего, сколько к его ритмическому инстинкту; их можно вычленить лишь посредством анализа. Разумеется, они существуют, проведенный разбор это доказывает с достаточной несомненностью; но читатель улавливает их подсознательно. Наиболее непосредственно осознается ритм тонический, менее всего актуализируется физически ритм композиционный.

Композиционный ритм — иерархически самая высокая ритмическая структура. Иногда он вполне очевиден — таков этот ритм в трех строфах-куплетах песни Давыдова. Однако в большинстве случаев, и в особенности в произведениях обширных по объему, он открывается только пристальному анализу. Рассмотрим с этой точки зрения стихотворение Блока из цикла «Итальянских стихов» — «Равенна» (1909):

Всё, что минутно, всё, что бренно,
Похоронила ты в веках.
Ты, как младенец, спишь, Равенна,
У сонной вечности в руках.

Рабы сквозь римские ворота
Уже не ввозят мозаик.
И догорает позолота
В стенах прохладных базилик.

От медленных лобзаний влаги
Нежнее грубый свод гробниц,
Где зеленеют саркофаги
Святых монахов и цариц.

Безмолвны гробовые залы,
Тенист и хладен их порог,
Чтоб черный взор блаженной Галлы,
Проснувшись, камня не прожег.

Военной брани и обиды
Забыт и стерт кровавый след,
Чтобы воскресший глас Плакиды
Не пел страстей протекших лет.

Далеко отступило море,
И розы оцепили вал,
Чтоб спящий в гробе Теодорих
О буре жизни не мечтал.

А виноградные пустыни,
Дома и люди — всё гроба.
Лишь медь торжественной латыни
Поет на плитах, как труба.

Лишь в пристальном и тихом взоре
Равеннских девушек, порой,
Печаль о невозвратном море
Проходит робкой чередой.

Лишь по ночам, склонясь к долинам,
Ведя векам грядущим счет,
Тень Данта с профилем орлиным
О Новой Жизни мне поет.

В «Равенне» девять строф, распадающихся на три группы, по три строфы в каждой. Вторая и третья группы различаются легко. Во вторую входят три строфы, из которых каждая — сложноподчиненное предложение с придаточным цели, охватывающее главным предложением первые два стиха, а придаточным — тре-

тий и четвертый; связывающий их подчинительный союз «чтоб(ы)» трижды стоит в начале третьего стиха. Третья группа тоже объединена синтаксическим параллелизмом трех предложений, и из них каждое начинается с противительного союза «лишь»; подобие на этот раз менее полное, чем во второй группе, потому что указанная конструкция начинается в первой строфе этой группы с середины, а не с начала; и все же три строфы объединены отчетливым синтаксическим параллелизмом: «лишь медь... поет...», «лишь... печаль... проходит...», «лишь... тень Данта... поет».

Остается первая группа. Что объединяет три строфы здесь? В отличие от последующих групп не синтаксис, а тема, — тема медленно текущего времени. Понятие «время» выражено в лексике: «минутно», «бренно», «в веках», «вечность»; в наречии «уже»; в расположенных на ритмически одинаковых местах, в начале третьих стихов второй и третьей строф, глаголах постепенного изменения: «догорает», «зеленеют»; даже в сравнительной степени прилагательного «нежнее», которое в контексте строфы играет роль сказуемого и воспринимается тоже как глагол (ср. аналогию: догорает — нежнее(т) — зеленеют).

Медленное время — таков центральный образ стихотворения. Оно неуклонно движется из прошлого к настоящему, оно будет с такой же неуклонностью двигаться от настоящего к будущему. «Равенна» дважды содержит слово «века»: в первой строфе («Похоронила ты в веках») и в последней («Ведя векам грядущим счет»); «века» обрамляют стихотворение, открывая две бесконечные перспективы — в прошлое и в будущее. Между этими двумя бесконечностями — тот миг, который дан в стихотворении. Принцип композиционного членения, таким образом, выражается в формуле: 3+3+3.

Центральное слово, звуки которого многократно повторены, — слово «гроб». Уже в строфе III — «свод гробниц», причем рядом эпитет «грубый», содержащий те же звуки (*г*, *р*, *б*); в строфе IV — «гробовые залы»: на этот раз поддерживающим словом является союз (чтоб — гроб); в строфе VI — «в гробе»; в строфе VII наиболее энергично звучит «гроба», и слово это поставлено в рифме, так что звуки его подхвачены через стих словом «труба». Можно заключить, что звуковой комплекс «гроб — гробница» содержится в четырех строфах стихотворения; его нет в двух первых и двух последних строфах, а также в одной центральной, пятой. Это другой архитектонический элемент, создающий как бы еще одну композиционную структуру, приходящую в противоречие с первой: там принцип членения был 3+3+3, а здесь — 2+2+1+2+2.

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
		грубый свод гробниц	гробовые залы		в гробе	всё гроба		

Однако противоречие это снимается общей динамикой сюжета, а также указанной выше общностью звуков, особенно в рифмующих клаузулах (*а*, *о*).

Отметим семантическое движение слов, идущих от корня «гроб»: 1) гробницы, 2) гробовые залы, 3) гроб, 4) гроба́. В первых двух случаях — это синонимы (подземные склепы), в третьем — гроб в значении «могила», в четвертом — метафора, восходящая к библейскому образу. С этим связана еще одна композиционная особенность стихотворения: в первых двух и последних двух строфах дан мир «наружный», в средних пяти — подземный. Получаем еще одну композиционную формулу: 2+5+2. Но эта схема требует существенного уточнения:

I	II	III IV V VI VII	VIII	IX
Символ (Вечность)	Реальная Равенна (базилика)	Подземный мир	Реальная Равенна (девушки)	Символ («тень Данта»)

Формула несколько меняется: 1+1+5+1+1. Оказывается, что рамку стихотворения образует не только слово «века», повторенное в первой и последней строфах, но и символические образы: в первой строфе — аллегория Времени, Вечности, данная в виде женской фигуры, дремлющей матери, на руках которой, «как младенец», «покоится город Равенна; в последней строфе — другое олицетворение Времени, данное в образе пророческой «тени Данта», поэта, вещающего о будущем. В обеих этих строфах прошлое слито с будущим, хотя первая обращена в прошлое, а последняя — в будущее.

С этим связан еще один важнейший элемент кольцевой композиции стихотворения. В первой и последней строфах рядом с аллегорически выраженной темой Вечности звучит голос автора, появляющегося здесь как лирический персонаж. В первой строфе он звучит в двойном обращении к Равенне: «Похоронила ты...», «Ты, как младенец, спишь...»; в последней строфе — в личном местоимении «мне»: «О Новой Жизни мне поет». В остальных же семи строфах авторского голоса нет — он уступает место объективным описаниям надземного и подземного миров. Значит, возникает еще один вариант симметричной композиции стихотворения, который схематически можно представить так:

I	II III IV V VI VII VIII	IX
Субъективное	Объективный мир	Субъективное

Формула этой схемы такова: 1+7+1.

Замечательно, что субъективно-лирическое начало объединяется с символическим, максимально отвлеченным, аллегорическим: в первом случае с Вечностью, убаюкивающей в своих объятиях Равенну; во втором с «тенью Данта», прорицающего грядущее; это лирическое начало объединяется также с уже отмеченными «веками», вереница которых в первой строфе уходит в прошлое, а в девятой строфе — в будущее. Таков блоковский образ поэта: он носитель времени, он на ты с вечностью; с ним, через головы столетий, беседует Данте — символ бессмертия поэзии, искусства.

Характерна двуплановость сочетания «о Новой Жизни»: конечно, имеется в виду книга молодого Данте «Vita Nuova» («Новая Жизнь», 1291), первая в западной литературе лирическая повесть и в то же время цикл лирических стихотворений; это произведение знаменовало переход от средневековой условности провансальской лирики трубадуров к поэзии реального человека, развившейся в эпоху Возрождения. Однако в то же время Новая Жизнь в контексте последней строфы «Равенны» — это и будущее, те «грядущие века», которые в конце стихотворения открываются нам — их провидит Данте, а вместе с ним и Блок.

Впрочем, «тень Данта» присутствует не только в заключительной строфе «Равенны», — она определяет строй всего стихотворения. С ним несомненно связана и троичная композиция (три части по три строфы в каждой), общее число строф, равное девяти: в «Новой Жизни» мистическая символика числа 9, таинственно и постоянно сопутствующая поэту, играет особую роль — это «число Беатриче». В Дантовой «Новой Жизни» читаем: «Причиной же тому, что это число было ей (Беатриче, — *Е. Э.)* столь дружественно, могло бы быть вот что: ввиду того что, согласно с Птоломеем и согласно с христианской истиной, девять существует небес, которые пребывают в движении, и согласно со всеобщим астрологическим мнением, упомянутые небеса действуют сюда, на землю, по обыкновению своему, в единстве, — то и это число было дружественно ей для того, чтобы показать, что при ее рождении все девять движущихся небес были в совершеннейшем единстве. Такова одна причина этого. Но если рассуждать более тонко и согласно с непреложной истиной, то это число было ею самой; я заключаю по сходству и понимаю это так: число три есть корень девяти, ибо без любого другого числа, само собой, оно становится девятью, как то воочию видим мы: трижды три суть девять. Итак, если три само собой дает девять, а творец чудес сам по себе есть троица, то есть: отец, сын и дух святый, которые суть три и один — то и Донну число девять сопровождало для того, дабы показать, что она была девятью, то есть чудом, которого корень находится в дивной троице». Значит, вместе с Данте в стихотворении Блока присутствует и тень Беатриче: число девять, на котором основана его архитектоника, — это число-чудо и в то же время

число Беатриче. Напомним читателю также девять кругов Ада и девять небес Рая в «Божественной Комедии».

С Данте же связана и символика стихотворения, приближающаяся к аллегоричности, прежде всего в первой и девятой строфах. Наконец, возможно, что движение от поверхности земли в подземный мир и снова на поверхность подсказано путем Данте, который в «Божественной Комедии» спускается в Ад и поднимается в Чистилище и Рай. Однако подобно тому как в словосочетании «Новая Жизнь» объединяется прошлое (книга Данте) и будущее, все отмеченные реминисценции из Данте играют двойную роль: они обращены в средние века, и они же, определяя художественную архитектонику стихотворения Блока, обладают непосредственной силой поэтической впечатляемости.

Таким образом, сама композиционная структура «Равенны» оказывается не только структурой формы, но и фактором сложно разветвленного содержания.

«Равенна» — яркий пример композиционного ритма, представляющего собой ритмическую форму более высокого уровня, чем ритмы тонический (четырехстопный ямб), силлабический, рифмовой (рифма по формуле AbAb), каталектики ЖмЖм), строф (четверостишия), синтаксический (предложение охватывает два стиха; сложное предложение — четыре стиха; четверостишие отличается синтаксической завершенностью) и т. д. Все эти формы в стихотворении «Равенна» имеются, но здесь есть и другие, композиционные, накладывающиеся на эти формы и сложно взаимодействующие с ними. Однако и сами виды композиционного ритма вступают друг с другом в противоречие. Вот как они выглядят, если рассмотреть их рядом:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	
I										3 + 3 + 3
II										2+2+1+2+2
III										2+5+2
IV										1+7+1

Все эти четыре композиционных вида подчинены общему принципу симметрии, причем ось симметрии проходит через строфу 5. В остальном же они решительно расходятся друг с другом. Доминирующим видом оказывается I (3 + 3 + 3), но III и IV с ним не только не совпадают, они его как бы опровергают. Могут ли они сосуществовать в пределах одного произведения? Оказывается, могут — именно потому, что словесно-художественное произведение по самой своей сути структура динамичная, хотя одновременно оно существует и как пространственная целостность. Накладываясь друг на друга, дополняя друг друга,

взаимодействуя и сталкиваясь друг с другом, различные формы ритма, от тонического и силлабического до сложных видов композиционного, образуют динамическое единство поэтического произведения.[5]

* * *

Как всякий элемент поэтической формы, ритм участвует в конструировании содержания. На уровне одного только его тонического вида понять содержательность ритма трудно или невозможно (между тем именно это пытаются делать некоторые теоретики, стремящиеся установить осмысленность тех или иных чисто тонических форм). Содержателен ритм в целом, в сопряжении и соотношении всех его видов. Ритм сопоставляет явления близкие и далекие, сходные и противоположные, относящиеся к области логического и эмоционального, материального и духовного, низкого и высокого, прозы и поэзии. Многообразные сопоставления, осуществляемые посредством ритма, дают, в частности, возможность достижения той сжатости, которая является внутренним законом поэтического искусства (максимально широкое содержание, выраженное на минимальном словесном пространстве). Соотношения, выявленные ритмическими фигурами, заменяют привычные для прозы логические формы взаимозависимости элементов текста: причинно-следственные связи, выражаемые синтаксическими формами подчинения или сочинения, последовательность или симультанность, выражаемые деепричастными конструкциями, и проч. Отсюда особые черты поэтической грамматики (прежде всего синтаксиса), в которой логические средства со- и противопоставления оттесняются или компенсируются ритмическим параллелизмом.

Формы и виды ритма, рассмотренные выше, редко встречаются все вместе, поддерживая друг друга в системе одного произведения. Чаще один или несколько отсутствуют, но тогда отсутствие (или ослабление) того или иного ритмического фактора компенсируется за счет других. Количество ритмических видов внутри стихотворения обратно пропорционально семантической весомости каждого: эта закономерность реализуется если не всегда, то все же достаточно часто. Очевидна эволюция поэтических принципов от классических форм с характерным для них господством жанрово-строфических структур (ср. одические строфы у Ломоносова и Сумарокова, повествовательную строфику — октавы и баллад-

---

[5] См. в связи с этим: Д. Д. Благой. Мастерство Пушкина. М., изд-во «Советский писатель», 1958; Е. Эткинд. 1) Тень Данта... «Вопросы литературы», 1970, № 11; 2) «Демократия, опоясанная бурей» (О музыкально-поэтическом строении поэмы А. Блока «Двенадцать»). В кн.: Блок и музыка. Л.—М., изд-во «Советский композитор», 1972; 3) Композиция поэмы Блока «Двенадцать». «Русская литература», 1972, № 1.

ные строфы — у Жуковского, Катенина, Пушкина, включая «онегинскую строфу», и даже не организованные в строфы, но подчиненные строфическому принципу александрийские стихи со свойственной им предельной композиционной системностью) к формам астрофическим, от рифмованного стиха к белому, от регулярной каталектики к неупорядоченной, от монометрии к полиметрии (то, что в XVIII в. было возможно лишь в баснях и речитативных партиях кантат, становится в поэзии XX в. ритмическим принципом лирики и больших поэм, как у Блока и Маяковского, Цветаевой и Есенина); эта эволюция приводит в последние десятилетия к верлибру, в котором утрата всех или почти всех внешних традиционно-ритмических фигур сопровождается усилением внутренних ритмических форм, обращенных подчас к восприятию не одним из физических чувств, а подсознанием.

Последнее принципиально свойственно и ритмическому строю художественной прозы, где лишь в исключительных случаях встречаются ритмические фигуры, установленные нами для стиха (например, элементы тонического ритма в так называемой «ритмической прозе», чаще — синтаксический ритм в прозе риторического типа). Попытки обнаружить в прозе ритмы стиховые или близкие к стиховым обречены на неудачу. Разумеется, проза, как и все другие искусства, обладает своим ритмом, но он столь же далек от стихового, как, скажем, от музыкального, архитектурного или живописного. Ритм прозы основан на соотношениях словесно-образных масс и поэтому скорее всего может быть охарактеризован как композиционный, проявляющийся в пределах большого контекста.

ОПЫТ О МЕСТОИМЕНИИ В СИСТЕМЕ ПОЭТИЧЕСКОЙ РЕЧИ

В. В. Виноградов во многих трудах последовательно и настойчиво утверждает необходимость изучения словесно-художественного произведения как такового, независимо от личности и биографической судьбы автора. Подкрепляя это требование весьма, казалось бы, несомненным, но столь часто забываемым афоризмом А. С. Шишкова: «Сочинитель сам не есть сочиненная им книга. . .», он утверждает: «. . . языковед должен найти и увидеть замысел посредством тщательного анализа самой словесной ткани литературного произведения».[1] Только синтез литературоведческого и лингвистического подхода позволяет раскрыть содержательную глубину произведения, которая «сказывается и отражается в способах связи, употребления и динамического взаимодействия слов, выражений и конструкций во внутреннем композиционно-смысловом единстве словесно-художественного произведения».[2]

С другой стороны, анализ «самой словесной ткани» позволяет увидеть, какую трансформацию переживает слово в системе художественной речи, в особенности — поэтического текста.

Местоимение в повседневной речевой практике — второстепенный лексический разряд, не обладающий ни самостоятельным значением, ни какой бы то ни было стилистической окраской: оно функционирует с равным успехом в любом стиле, от высокого до вульгарного. Есть, разумеется, и стилистически-маркированные

[1] В. В. Виноградов. О языке художественной литературы. М., 1959, стр. 90.
[2] Там же, стр. 91.

местоимения: *аз, сей, тя* — в смысле «тебя» (ср. пародийно-ироническую концовку басни Бенедикта: «*Сей* басней вдохновись, строптивое дитя, И руку лобызай, карающую *тя*»); мы, однако, хотим показать, какую содержательность в поэтическом контексте приобретают местоимения самые обиходные, относящиеся к тому слою лексики, который принадлежит к бесцветному, нейтральному «фону» речи. Привлечем для этой цели два примера из Е. Баратынского. Начнем с его знаменитого стихотворения 1828 г.:

Мой дар убог и голос мой не громок,
Но я живу, и на земли мое
Кому-нибудь любезно бытие:
Его найдет далекий мой потомок
В моих стихах: как знать? душа моя
Окажется с душой его в сношеньи,
И как нашел я друга в поколеньи
Читателя найду в потомстве я.

Внешний смысл стихотворения: надежда поэта на посмертную славу, несмотря на скромность дарования и негромкость задушевного голоса. Обратим, однако, внимание на многократный повтор местоимения притяжательного: (*мой, мой, мое, мой, моих, моя*) — 6 раз в восьми стихах, и личного (*я*) — 3 раза; из 36 слов — 9 (девять) местоимений, относящихся к лирическому субъекту (25%!).[3] К тому же каждый раз местоимение тем или иным способом подчеркнуто: в первом стихе — повтором (мой дар — голос мой); во втором «я» — схемным ударением ямба, а «мое» — положением в рифме и резким, ломающим единство предложения переносом: вместо «мое бытие кому-нибудь любезно» — «мое (обрыв, пауза, усиленное ударение!) Кому-нибудь любезно бытие», да и рифмующее с местоимением высокое и отвлеченное слово «бытие» бросает отблеск на первый член рифмы («регрессивное влияние», сказал бы Ю. Тынянов) — скромное притяжательное местоимение приобретает отнюдь не свойственную ему торжественную высокость. В четвертом стихе — снова схемное ямбическое ударение, да еще и логическое несоответствие: разве Баратынский хочет сказать, что читать его стихи будет лишь его собственный правнук? Нет, он надеется, как и говорится ниже, на «читателя ... в потомстве»; следовательно, здесь «*мой* потомок» — означает *наш*, вообще — потомок; Баратынский в этом стихе говорит от имени современного ему человечества. Произошло семантическое движение от первых двух местоимений — «*мой* дар», «голос *мой*» — через возвышенное созвучием с «*бытием*» слово

[3] См. соображения Р. О. Якобсона о стихотворении Пушкина «Я вас любил...», в котором из 29 фиктивных 14 приходится на местоимения («Poetika», Warszawa, 1961, стр. 405), и соображения, высказываемые по этому поводу Т. И. Сильман в статье: «Синтактико-стилистические особенности местоимения», ВЯ, 1970, № 4, стр. 84—85. (Местоимения «являются существеннейшим смысловым звеном лирического жанра, рисующего взаимоотношения между лирическим я и миром в обобщенном плане»).

«*мое*» второго стиха к местоимению «*мой*» в сочетании с «потомком», расширившемуся до общечеловеческого смысла. И уже в четвертом стихе два местоимения, обрамляющие строку — «В *моих* стихах ... душа *моя*», воспринимаются на фоне семантических трансформаций и углублений, которые уже произошли: «*моя*» значит «наша», «человеческая», «современного человека». Так подводит Баратынский к заключительному «*я*», которое рифмует с «моя» и завершает стихотворение — личное местоимение обогащено смыслами, которые ему добавлены всеми средствами стиховой системы.

Теперь можно сказать, что и общий смысл всего стихотворения иной, чем казалось на первый взгляд, — он в сущности идет от сочетания «Но я живу...» с подчеркнутым *я* и сводится к следующей мысли: важнее быть живым человеком, обладающим отзывчивой душой, чем искусным поэтом; человек, способный привлечь к себе дружбу другого, вызовет и за порогом собственной жизни отклик на созданные им стихи. Значит, это стихотворение — о бессмертии простых наиважнейших свойств человечности. Простых — отсюда и обыденно-разговорные слова — «убог», «комунибудь», «как знать?», «нашел — найду», «читатель», и подчеркнуто-разговорная интонация переноса: «Мой потомок — В моих стихах». Но простота соединена с бессмертием — отсюда и противоположные по стилю лексические элементы: морфологический славянизм «на земли», высокое «бытие».

В центре нашего разбора — стих четвертый, где «мой» в сочетании с «потомок» означает «наш», «нашего поколенья». Но ведь в тексте стоит «мой» — общеязыковой смысл притяжательного местоимения сопротивляется переосмыслению. Возникает *двоение* смыслов: на общеязыковой накладывается конкретно-стиховой, но не заслоняет его, потому что общесловарный всплывает снова, оттесняя стиховой; возникает соперничество между смыслами узуальным и окказиональным, и ни один из них не одерживает победы: это соперничество, это противоборство и вызывает ту особую экспрессию, которую можно назвать «поэтическим напряжением» и которая способствует многозначительности.

Рассмотрим несколько более сложный случай — другое стихотворение Баратынского (1840):

На что вы, дни! Юдольный мир явленья
    Свои не изменит!
Все ведомы, и только повторенья
    Грядущее сулит.

Недаром ты металась и кипела,
    Развитием спеша;
Свой подвиг ты свершила прежде тела,
    Безумная душа!

И, тесный круг подлунных впечатлений
    Сомкнувшая давно,
Под веяньем возвратных сновидений
    Ты дремлешь: а оно

Бессмысленно глядит, как утро встанет,
Без нужды ночь сменя,
Как в мрак ночной бесплодный вечер канет,
Венец пустого дня!

Жизнь кончилась, — внутренняя жизнь, хотя внешне человек еще продолжает существовать, думать и фиксировать уже ненужные, бесплодные впечатления бытия.[4] Удивительное дело: в этом стихотворении в противоположность рассмотренному выше ни одного местоимения первого лица нет; есть только *вы* — риторическое обращение к «дням», *ты* — к душе и потрясающее *оно*, поставленное на самое сильное место: в рифме, да еще в конце строфы, — т. е. перед самой мощной, д в о й н о й паузой (после стиха и, мало этого, после строфы!); заметим, что и п е р е д *оно* непременно требуется пауза — иначе это слово, начинающееся с гласного *о*, сливается с предшествующим *а*; поэтому стих выглядит так:

Ты дремлешь: а (*пауза*) оно (*глубокая пауза*),

выразительность этого местоимения усилена еще тем, что после *оно* необычайный по впечатляющей силе перенос, — кажется, это единственный такой перенос во всей лирике Баратынского, — и не только в другой стих, но в другую строфу. Энергия переноса, а, значит, и пауза увеличена благодаря тому, что и предшествующие две строфы, и последующая построены с неукоснительной закономерностью: предложение кончается в конце укороченного четного стиха, а стих нечетный делится на две неравные части регулярной цезурой после второй ямбической стопы; цезура отделяет следующие восемь словосочетаний (или слов): «На что, вы, дни!», «Все ведомы...», «Недаром ты...», «Свой подвиг ты...», «И тесный круг...», «Под веяньем...», «Бессмысленно...», «Как в мрак ночной... ». Схема всех четырех строф такова:

— –́ — –́ / — –́ — –́ — –́ —
— –́ — –́ — –́ //
— –́ — –́ / — –́ — –́ — –́ —
— –̇ — –̇ — –́ //

В этой схеме не показаны пиррихии — не это нас в данном случае интересует, а общая ритмико-синтаксическая композиция. Следствием ее регулярности оказывается небывалая *экспрессия нарушения* (даже и при меньшей регулярности весьма экспрессивного!) привычной повторяемости окончаний и пауз. Итак, всей композицией вещи предуказано, что самое веское слово всего стихотворения — местоимение *оно*.

Впрочем, несколько слов и о пиррихиях. До *оно* все укоро-

[4] См. в кн.: Л. Я. Г и н з б у р г. О лирике. М.—Л., «Советский писатель», 1964, стр. 82—83 («В мировой лирике это, вероятно, — единственный в своем роде аспект душевного опустошения»).

ченные, трехстопные стихи были ритмически-тождественны, все они содержали пиррихии на второй стопе:

— —́ — —̊ — —́

Свои не изменит
Грядущее сулит
Развитием спеша
Безумная душа
Сомкнувшая давно
Ты дремлешь: а оно

Уже в последнем случае пиррихий стушевывается, союз *а* здесь несет хоть и слабое, но все же ударение (гораздо более возможное, чем в предшествующих пяти стихах!), а уж после «оно» — в заключительной строфе — ритмический рисунок совсем иной: обе трехстопные строки не только обладают всеми тремя схемными ударениями:

— —́ — —́ — —́

Без нужды ночь сменяя
Венец пустого дня

но даже на эти, прежде безударные, вторые стопы падает самый интенсивный акцент — именно на слова: *ночь* и *пустого* приходится ударения не только стиховые, но и логические.

Еще одна деталь ритмической структуры. Стих, оканчивающийся местоимением *оно*, в отличие от всех предшествующих четных стихов обладает сверхсхемным ударением на первом, безударном, слоге — анакрузе, на обращении *ты*:

—́ —́ — —́ — —́

Выходит, что по всем своим ритмическим показателям этот стих — поворотный для стихотворения. Это *ты* — третье под ударением стоящее обращение к «душе»; первые два предшествовали существительному, были «антиципациями», и в этом была их специфическая выразительность; в третьем случае своя экспрессия — в насилии над метром. Так или иначе, *ты* в стихотворении резко выделено и противостоит еще более энергично подчеркнутому *оно*. Можно сказать, что лирический сюжет движется от *ты* к *оно; ты* — душа — свидетельствует об интимной связи субъекта с объектом; *оно* — об отчужденности; *ты* — близкое, *оно* — далекое, чуждое до враждебности. *Ты* и *оно* — местоимения, противопоставленные по контрасту. Этот контраст поддержан, как мы видели, и противоположностью ритмических структур.

Итак, ритмическая композиция стихотворения тоже выделяет слово *оно*, делает его поворотным пунктом текста, его сюжетным центром.

Оно — это тело. Заметим, что имя существительное, замещаемое этим местоимением, отстоит настолько далеко, что непосред-

ственное восприятие не сразу относит его к слову, произнесенному, да еще в косвенном падеже, в предпоследнем стихе предыдущей строфы, пять стихов назад. Эта намеренная неясность входит в смысловую структуру слова *оно*. Важно еще вот что: ведь речь идет о «теле», которое в контексте стихотворения внезапно оказывается *бесполым:* приобретает особую осмысленность случайный собственно лингвистический фактор принадлежности существительного *тело* к среднему роду. Композиция стихотворения такова, что этот грамматический признак приобретает трагичность: «оно» — не только не мужчина, но даже и не человек.

Таково первое и существеннейшее, что происходит в стихотворении Баратынского: малозначащее местоимение оказывается в центре его лирического сюжета; грамматический род слова осмысляется как трагический факт. Значительность и внутренняя противоречивость слова *оно* еще больше возрастает оттого, что это — подлежащее, за которым следует конкретное сказуемое *глядит*, а затем — два придаточных предложения, выражающих движение времени: «как утро встанет», «как... вечер ... канет»; *оно* поставлено лицом к лицу с мировым временем. Несмотря на конкретность глагола *глядит*, местоимение *оно*, хоть и замещает, казалось бы, слово *тело*, но оказывается дематериализованным: превратившись в абстракцию, в знак бесполого существования, *оно* как бы и вовсе лишается материальности.

Все остальное поддерживает и углубляет этот сюжет. *Душа* и *тело* даны и в звуковом противопоставлении. *Душа* сопровождается звуками *ш* и *в*: све*ш*ила, ду*ш*а, сомкну*вш*ая, дремле*шь*, и особенно *в* в стихе: «Под *в*еяньем *в*оз*в*ратных сно*в*идений...». *Тело* сопровождено отрицательным префиксом (или предлогом) *без* (*бес*); *бес*смысленно, *без* нужды, *бес*плодный...

Значительно позднее это осмысление того же префикса повторит А. Блок в первой главе поэмы «Возмездие», где XIX век охарактеризован словами, его содержащими:

Век девятнадцатый, железный,
Воистину жестокий век!
Тобою в мрак ночной, *без*звездный
*Бе*спечный брошен человек!
В ночь...
*Бе*ссильных жалоб и проклятий
*Бе*скровных душ и слабых тел!
... А человек? — Он жил *без*вольно:
Не он — машины, города,
«Жизнь» так *бе*скровно и *без*больно
Пытала дух, как никогда...

Возникли строки Блока как продолжение стихов Баратынского или независимо от них? Об этом данных нет. Не будем, однако, забывать, что и первый стих «Возмездия» напоминает Баратынского: «Век девятнадцатый, железный...» — «Век шествует путем своим железным» .. (Последний поэт, 1834—1835). Конечно, «же-

лезный век» есть и у Пушкина, и у Вяземского, и у других поэтов, — но Баратынский упоминает его не между прочим, — это словосочетание открывает одно из самых значительных и страшных его стихотворений; связь представляется более чем вероятной.

Префикс *без-* в контексте стихотворения осмысляется как опустошенность. И это — еще одно специфическое осмысление, возникающее внутри вещи и представляющее собой дополнительную семантизацию — на сей раз не целого слова, а всего лишь морфемы.

Ряд композиционных элементов стихотворения реализует его сюжет; у Баратынского речь идет о безнадежных повторениях, которые «грядущее сулит»: они, эти повторения, звучат в однообразии уже охарактеризованных выше ритмических структур. Идет речь, далее, о «тесном *круге* подлунных впечатлений» — и этот круг — порочный круг бессмысленного бытия — материализуется в кольцевой композиции всего стихотворения; оно начинается словом «дни» — «На что вы, дни!» и — кончается словом «день». К тому же последняя строфа развивает тему «день», рисуя цикл суток, который является как бы образной реализацией порочного круга: 1 стих — «утро», 2 стих — «ночь», 3 стих — «вечер», 4 стих — «день»: «Венец пустого дня».

Почему же все-таки нет в тексте местоимений первого лица, а только второго и третьего? Они ведь напрашиваются; например: «На что вы (мне), дни?», «Безумная (моя) душа», «...прежде (моего) тела». Без притяжательного местоимения первый, открывающий стихотворение вопрос, опирающийся на устойчивое сочетание («на что мне...»), звучит туманно, даже и не вполне понятно, во всяком случае — незаконченно. Стихотворение Баратынского говорит не столько о судьбе поэта Е. А. Баратынского, сколько — сквозь лирическое «я» — о человеке вообще, чья трагедия — в духовном умирании, которое предшествует физической смерти. Отсюда, кстати, и философская или близкая к таковой терминология: *явленья, развитие, круг ... впечатлений.*

Рассмотренное стихотворение — характерный образец философской лирики Е. Баратынского. Идейно-композиционным центром оказалось личное местоимение среднего рода: *оно*. Сюжет же развивается из столкновения семантики двух местоимений *ты* и *оно*, в каждом из которых заключено особое субъективное отношение к подразумеваемому существительному. Физическая жизнь дана в стихотворении как нечто от человека отдельное, от него отчужденное, едва ли не враждебное ему своей — независящей от его воли и его сознания — косностью. *Тело* превратилось в особое существо — бездушное и бездуховное, злое или, во всяком случае, бесполезно-паразитическое.

Эволюция поэзии в XIX и XX вв. ведет к возрастанию роли семантически насыщенного слова, — слово приобретает все боль-

шую весомость, все больше высвобождаясь из подчинительных связей предложения. Если продолжить очерк о судьбе местоимения, можно сказать: этот для прозы неизменно малозначительный лексический разряд в поэтических контекстах получает новые и новые оттенки смыслов, разными методами и системами выдвигается на авансцену, в крупный план. Минуя многочисленные промежуточные звенья, обратимся к творчеству М. Цветаевой.

Восьмистишие, датированное июлем 1918 г.:

Я — страница твоему перу.
Все приму. Я белая страница.
Я — хранитель твоему добру:
Возращу и возвращу сторицей.

Я — деревня, черная земля.
Ты мне — луч и дождевая влага.
Ты — Господь и Господин, а я —
Чернозем — и белая бумага!

Композиционный стержень этого стихотворения — местоимения первого и второго лица. В первой строфе их противопоставление намечено, — рядом стоят местоимение личное и притяжательное: *я — твоему* (дважды — стихи 1-й и 3-й). Во второй строфе оно достигает полной отчетливости: *я — ты, ты — я*. Весомость обоих нарастает к концу стихотворения; в последнем случае она максимальна: *ты* стоит в начале стиха, «*я*» — в конце его и перед глубокой паузой, единственным в стихотворении резким переносом, еще и подчеркнутым при помощи тире.

Лексический строй стихотворения, основанный на контрастах, усиливает звучание местоимений; контрасты выявляются по вертикали:

... белая страница
... черная земля
... белая бумага

Но также и по горизонтали — в последнем стихе, обобщающем смысл пьесы:

(Я) Чернозем — и белая бумага.

Заметим, что вторая строфа синонимична первой, но и обратна ей:

Строфа 1: Я — белая страница и чернозем.

Строфа 2: Я — чернозем и белая бумага.

(В строфе 1 «Чернозем» не назван — он подразумевается в глаголах «*Возращу и возвращу* сторицей»).

Контраст «белое» — «черное» (бумага—земля) отражает контрастность близких, даже в известном смысле синонимических и в то же время противоположных друг другу метафор: влюбленная женщина — страница белой бумаги; *она* пассивно запечатлевает волю и мысль *его*, который для нее «Господь и Господин». Но она также и черная земля: зерна, бросаемые им, прорастают новым урожаем. В первой метафоре — пассивность отражения, во

второй — активность творчества. «Я» женщины совмещает в себе черное и белое, — противоположности, которые материализуются и в грамматических родах:

Я — страница (ж)
Я — хранитель (м)
Я — деревня, черная земля (ж)
Я — чернозем (м)

То же относится и ко второму местоимению, — и в нем сочетаются контрасты, материализованные в грамматическом роде:

Ты мне — луч и дождевая влага.

Перекличку близких и, одновременно, противоположных слов найдем и в таких фонетически близких, сопоставленных друг с другом словах, как глаголы «Возращу и возвращу...» и существительные «...Господь и Господин...»

Итак, «я» — «ты». Но кто же таится за обоими местоимениями? Женщина и Мужчина — вообще? Реальная М. И. Цветаева и ее возлюбленный? Поэт и мир? Человек и бог? Душа и тело? Каждый из наших ответов справедлив; но важна и неопределенность стихотворения, которое благодаря многозначности местоимений может быть истолковано по-разному, иначе говоря, обладает семантической многослойностью.

Разряд местоимений, в узуальной языковой системе не обладающий значительностью, системой стиха выдвигается на первый план, добавочно семантизируется, укрупняется. Местоимение — лишь пример той трансформации, которую переживает слово в стихе.

3.

О ЛИРИЧЕСКОМ СУБЪЕКТЕ ПОЭЗИИ РОМАНТИЗМА

Не только расцвет, но и самое существование некоторых искусств связаны с определенным творческим методом или эпохой в истории культуры. Так, средние века были периодом расцвета архитектуры. Классицизм особенно поощрял развитие трагедии или театра вообще, а также того, что можно назвать именной поэзией, то есть таких жанров, как послание, ода и сатира. С другой стороны, для классицизма особенно важна была не столько живопись, сколько скульптура и рисунок,и такое искусство, как балет.

Романтизм принес с собой в первую очередь не роман, а лирическую поэзию, а также живопись, музыку, оперу.

Искусства переживали свое время и продолжали существовать в других системах. Так балет, который имел своим широким контекстом именно классицизм, продолжал существовать и дальше, позднее приспособившись к иным художественным системам.

Лирическая поэзия заново рождается и расцветает в эпоху романтизма. В лирике мир воспринимается с точки зрения субъекта, ценность объективного мира рассматривается лишь как нечто, пропущенное сквозь сознание субъекта, приобретшее субъективную оценку. Сложность внутреннего мира, его неразложимость на рациональные элементы и его выразимость через факты объективного мира - и есть то, что лежит в основе романтической лирики, демонстрирующей движение мира как борьбу противоречий внутри человека.

Эволюция лирической поэзии, в сущности, сводится к эволюции лирического субъекта и к изменению его психологической структуры. Условно говоря, существует два типа лирической поэзии; первый - в котором субъект совпадает с авторским, собственно лирическим "я", второй - в котором субъект объективирован как другое "я". В стихотворении "Я вас любил, любовь еще, быть может..." - авторское, собственно лирическое "я"; у того же Пушкина "Я здесь, Инезилья, стою под окном, объята Севилья и мраком и сном" - "я" объективированное. То же местоимение приобретает другой смысл: здесь

лирический субъект - испанец, он сконструирован средствами лирической поэзии одновременно как лирическое "я" произведения и как некий объективный герой /ср.: "Ты спишь ли? Гитарой тебя разбужу. Проснется ли старый, - мечом уложу"/.

В романтической лирике это двоение лирического субъекта приобретает чрезвычайно сложный характер. Например "Свидание" /1841/ Лермонтова воспринимается как стихотворение собственно-лирическое. Оно так начинается и даже так развивается:

Уж за горой дремучею
  Погас вечерний луч,
Едва струей гремучею
  Сверкает жаркий ключ;
Сады благоуханием
  Наполнились живым,
Тифлис объят молчанием,
  В ущелье мгла и дым.
Летают сны мучители
  Над грешными людьми,
И ангелы хранители
  Беседуют с детьми.

Уже в этой первой строфе много от того контекста, который можно назвать "контекст Лермонтова": ангелы, которые так часты у этого поэта; характерный для Лермонтова точный пейзаж / ср.: "В ущелье мгла и дым..."/. Да и дальнейшее - в пределах субъективного мира лермонтовского лирического героя. Например, третья строфа:

Внизу огни дозорные
  Лишь на мосту горят,
И колокольни черные
  Как сторожи стоят...

Сюжет стихотворения развивается, и мы доходим до пятой строфы:

Я жду. В недоумении
  Напрасно бродит взор:

Кинжалом в нетерпении
Изрезал я ковер...

В этих строках звучить чуть ли не грузинский акцент. Если отнести их безоговорочно к лирическому "я" Лермонтова, они могут показаться почти пародийными. Между тем, пародийности нет, - лирический субъект стихотворения совсем не Лермонтов, будучи, в то же время, Лермонтовым.

Так начинается это специфическое для романтизма раздвоение лирического субъекта, и чем дальше, тем оно яснее. В шестой строфе:

Прочь, прочь, слеза позорная,
  Кипи, душа моя!
Твоя измена черная
  Понятна мне, змея!
Я знаю, чем утешенный
  По звонкой мостовой
Вчера скакал как бешеный
  Татарин молодой.
Недаром он красуется
  Перед твоим окном,
И твой отец любуется
  Персидским жеребцом.

А в строфе седьмой, уже, собственно, совсем настоящий грузин, совсем не Лермонтов:

Возьму винтовку длинную,
  Пойду я из ворот:
Там под скалой пустынною
  Есть узкий поворот.
До полдня, за могильною
  Часовней подожду
И на дорогу пыльную
  Винтовку наведу.
Напрасно грудь колышется!
  Я лег между камней;
Чу! близкий топот слышится...
  А! это ты, злодей!

Лермонтов держится на грани, которой не переходит, -

между собственно лирическим субъектом и объективированным персонажем, от имени которого произнесен монолог.

Это двоение "я" связано со стремлением выразить многообразные ресурсы человеческой натуры. В данном случае Лермонтов сделал это почти в шутку - стихотворение "Свидание" колеблется между шуткой и драматическим монологом. Но есть и в "Свидании" намерение отбросить линейность, рациональные границы, отделяющие не только жанры друг от друга, но /и это гораздо важнее/ то, что отражается в делении поэзии на жанры - отдельные человеческие черты, превращаемые классицистической поэзией в целостный характер.

Памятны слова Пушкина о комедии классицизма: "У Мольера Скупой скуп и только... Лицемер волочится за женою своего благодетеля - лицемеря; принимает имение под сохранение - лицемеря; спрашивает стакан воды - лицемеря" /из " Table-talk "/. Но ведь также и повсюду в классицистическом искусстве, прежде всего в поэзии. Деление лирической поэзии на жанры отражает деление характера на отдельные черты, абсолютизированные и превращенные в некий условный свод качеств.

В русской классицистической традиции это жанровое разделение особенно ясно у Сумарокова, который и публиковал произведения по жанрам. Перечислю некоторые жанры Сумарокова: гимн, послание, элегия, эклога, сатира, притча, песня, хор, эпиграмма, мадригал, ода. В каждом из них особый тип человека - отчетливо и изолированно от других сконструированный субъект. Сумароков разбивает свою поэзию на множество "я", которые в самом Сумарокове не сосуществуют. Они именно так и поданы - в абстрактной отделенности друг от друга. При этом их не-сосуществование подчеркивается еще лингвистически - стилистическим их отделением друг от друга. Дело не просто в делении на три штиля, а в том, что каждый из перечисленных сумароковских жанров обладает своим словесным материалом: притча создается при помощи одних слов и синтаксических конструкций, ода - других, гимн - третьих, а эпистола - та самая, в которой у Сумарокова подробно объясняется, как пишутся разные произведения, - пользуется совершенно другим типом речи и обладает иным, так сказать, "эпистолическим" субъектом.

Объясняется это тем, что в центре классицистического произведения стоит отнюдь не субъект, относить этот термин - лирическое "я" или лирический субъект - к сумароковской поэзии

не следует. Там не субъект, а некоторая идея: идея победы /в оде/, идея сельского покоя /в идиллии/, идея печали /в элегии/, идея любви /в песне/.

Приведу в качестве примера сонет М.М. Хераскова /1760/:

Коль буду в жизни я наказан нищетою,
И свой убогий век в несчастьи проводить
Я тем могу свой дух прискорбный веселить ,
Что буду ставить все богатство суетою.

Когда покроюся печалей темнотою,
Терпеньем стану я смущенну мысль крепить;
Чинов коль не добьюсь, не стану я тужить,
Обидел кто меня - я не лишусь покою.

Когда мой дом сгорит или мой скот падет,
Когда имение мое все пропадет, -
Ума я от того еще не потеряю.

Но знаешь ли, о чем безмерно сокрущусь?
Я потеряю все, когда драгой лишусь,
Я счастья в ней ищу, живу и умираю.

Этот сонет, прелестный по рассудительности и простодушию, характерен для классицистической системы. Отчетливо проведена центральная мысль - идея счастья, и ее развитие носит характе́р вполне рационалистический. В первой строфе говорится о несчастьи и противопоставленной ему мудрости. Во второй - о горе и стойкости, которая поможет перенести всякое горе. Затем - первый терцет, который обобщает сказанное в обоих катренах. Наконец, второй терцет, противопоставленный всему сонету, - здесь говорится о том, что же такое истинное счастье: оказывается, это любовь. В стихотворении нет ничего, кроме развития идеи, которая от первой до последней строфы движется неуклонно, как отвлеченная мысль.

Есть в русской поэзии существенный эпизод, который, казалось бы, вторгается в промежуток между классицизмом и романтизмом и путает карты, мешая логике исторического развития. Этот эпизод - поэзия Державина, у которого обнаруживается многое из того, что только впоследствии приобретет зрелость и окажется в центре искусства, - именно у него выдвигается в центр вещи вместо идеи цельный человек. В оде "Фе-

лица" /1782/ после торжественных государственных деклараций Державин вдруг говорит:

Иль, сидя дома, я прокажу,
Играя в дураки с женой;
То с ней на голубятню лажу,
То в жмурки резвимся порой;
То в свайку с нею веселюся,
То ею в голове ищуся;
То в книгах рыться я люблю,
Мой ум и сердце просвещаю,
Полкана и Бову читаю;
За Библией, зевая, сплю.

И заканчивает:

Таков, Фелица, я развратен!
Но на меня весь свет похож...

И в той же оде он может сказать:

Прошу великого пророка,
Да праха ног твоих коснусь,
Да слов твоих сладчайших тока
И лицезренья наслажусь!
Небесные прошу я силы,
Да, их простря сафирны крылы,
Невидимо тебя хранят
От всех болезней, зол и скуки;
Да дел твоих в потомстве звуки,
Как в небе звезды, возблестят.

Это, конечно, решительный вызов, брошенный классицизму, разрушение перегородок, поставленных между возведенными в абсолют отдельными человеческими чертами, между разными характерами и разными стилями. Это озорное, для конца ХУШ века невероятное, совмещение несовместимого. В июне 1825 года Пушкин писал Дельвигу о Державине: "Этот чудак не знал ни русской грамоты, ни духа русского языка /вот почему он и ниже Ломоносова/. Он не имел понятия ни о слоге, ни о гармонии, ни даже о правилах стихосложения. Вот почему он и должен бесить всякое разборчивое ухо... Читая его,

кажется, читаешь дурной вольный перевод с какого-то чудесного подлинника. Ей богу, его гений думал по татарски, а русской грамоты не знал за недосугом". Поразителен этот отзыв Пушкина, который был абсолютно чуток к своим предшественникам и современникам, и который не мог не видеть в Державине великого поэта. Но пушкинская оценка понятна: с одной стороны, Пушкин прошел гармонизирующую, классифицирующую, разделяющую и симметризирующую школу классицизма с его упорядоченностью и рациональной четкостью границ; с другой - Пушкин уже к тому времени оставил позади ранний русский романтизм, где тоже все было иначе, чем у Державина.

Что же Пушкина бесило в Державине? Соединение разнородных элементов, соединение, а не органическое их слияние друг с другом в личности лирического героя. У Державина и в самом деле стихи часто кажутся составленными, словно бы из кубиков, из совершенно разнородных элементов. В оде "Фелица" восточный стиль /"Да, их простря сафирны крылы"/ сосуществует с разговорным просторечием /"С женой на голубятню лажу".../ - эти элементы внутри одного произведения не образуют системы, их ничто не связывает, кроме прихоти свободного в частной и в государственной жизни человека, поэта.

В "Видении мурзы" /1783, 1791/ еще отчетливее звучат эти сопоставления, здесь Державин напишет:

Иной вменял мне в преступленье,
Что я посланницей с небес
Тебя быть мыслил в восхищенье
И лил в восторге токи слез.
И словом: тот хотел арбуза,
А тот соленых огурцов,
Но пусть им здесь докажет муза,
Что я не из числа льстецов...

Кажется фантастикой рифма "арбуза - муза" в ХУШ веке! Еще и в помине нет романтизма - есть только эта стихия, это господство гениального хаоса. Хаос-то и выводил из себя Пушкина. Так Вольтер негодовал на Шекспира, считая его пьяным варваром. Он понимал величие английского трагического поэта, но его стихийность, неупорядоченность считал дикарством.

Нужно было пройти сложный путь до шедевров лермонтовской лирики, чтобы все эти у Державина столь разнородные

и хаотичные, ничем не организованные элементы соединились в нечто единое и оказались целостной поэтической системой.

В статье, рассматривающей различные жанры в русской поэзии, Белинский говорил, между прочим, о том, что у каждого из таких жанров, как элегия, послание, эклога свое назначение и содержание. Есть другие вещи, выходящие за пределы жанровой специфики. Такова, по мнению Белинского, песня, которая теряет жанровую определенность и становится вообще некиим, ничем не ограниченным, излиянием чувств поэта.

В это время, в конце 30-х - начале 40-х годов, возникают жанрово неопределенные произведения лирики, но Белинский все же стремится дать им жанровую характеристику. Так, стихотворение Лермонтова "Не верь себе" /1839/ он называет сатирой и настаивает на этом. Его понятное стремление - определить нечто качественно новое при помощи старых характеристик.

Ныне, после опыта, через который мы прошли, никто не последует примеру Белинского и не назовет "Не верь себе" сатирой. В этом поразительном стихотворении новая система лирической поэзии - романтическая система - получает свое полное выражение. Приведем две начальных строфы:

Не верь, не верь себе, мечтатель молодой,
Как язвы бойся вдохновенья...
Оно - тяжелый бред души твоей больной
Иль пленной мысли раздраженье.
В нем признака небес напрасно не ищи:
- То кровь кипит, то сил избыток!
Скорее жизнь свою в заботах истощи,
Разлей отравленный напиток!

Случится ли тебе в заветный, чудный миг
Отрыть в душе давно безмолвной
Еще неведомый и девственный родник,
Простых и сладких звуков полный, -
Не вслушивайся в них, не предавайся им,
Набрось на них покров забвенья:
Стихом размеренным и словом ледяным
Не передашь ты их значенья.

Содержание этих строф, грубо говоря, разное - настолько разное, что вторая не кажется продолжением первой. В первой строфе, с позиции охлажденного опытом трезвого ума, не желаю-

щего обманываться, предаваться поэтическому взлету, говорится о вредоносности вдохновения. Поэтому "как язвы бойся вдохновенья... Оно тяжелый бред души твоей больной". А что такое вдохновенье? "То кровь кипит, то сил избыток", - оно язва, раздраженье, физиологически болезненное состояние.

Содержание строфы второй отвлекается от этой проблемы: теперь идет речь о том, что слова и стих бессильны передать душевное богатство человека. Большинство характеристик стихотворения основывается на этой, наиболее ясной строфе - его ставят рядом с "Silentium" Тютчева /"Мысль изреченная есть ложь"/.

Таково содержание второй строфы. Третья дает новый поворот:

Закрадется ль печаль в тайник души твоей,
Зайдет ли страсть с грозой и вьюгой, -
Не выходи тогда на шумный пир людей
С своей бешеной подругой;
Не унижай себя. Стыдися торговать
То гневом, то тоской послушной,
И гной душевных ран надменно выставлять
На диво черни простодушной.

Вводится еще один сюжет: что бы ни переживал поэт и какие бы им ни владели страсти, он не должен торговать собой и своими переживаниями, выставлять себя напоказ черни.

Какое дело нам, страдал ты или нет?
На что нам знать твои волненья,
Надежды глупые первоначальных лет,
Рассудка злые сожаленья?
Взгляни: перед тобой играючи идет
Толпа дорогою привычной;
На лицах праздничных чуть виден след забот,
Слезы не встретишь неприличной.

А между тем из них едва ли есть один,
Тяжелой пыткой не измятый,
До преждевременных добравшийся морщин
Без преступленья или утраты!...
Поверь: для них смешон твой плач и твой укор,
С своим напевом заученным,
Как разрумяненный трагический актер,
Махающий мечом картонным.

Появляется новый голос. Это - монолог пророка или учителя, который стоит выше поэта, который может его поучать от имени народа, для которого поэт творит /"Мы"/. Если, читая это стихотворение, придерживаться классицистической логики развития сюжета, здесь ничего не понять, ибо в "Не верь себе" каждая строфа содержит другого, своего лирического субъекта, вернее в каждой строфе - одна из граней того лирического субъекта, который и есть сложное, многогранное "я".

Так образуется многосмысленность и многосложность лирического субъекта романтической поэзии. А. А. Аникст справедливо говорит о многообразии и о диалектическом мировоззрении, отражающемся в искусстве романтизма. В романтической лирике эта стихийная диалектика реализуется с наибольшей полнотой.

И вот что поразительно: читая "Не верь себе", мы не испытываем ощущения, которое вызывает державинская ода, ощущения несовместимости элементов. Тут все спаяно единым характером лирического субъекта, обладающего в качестве главной черты характера многообразием черт, не сводимых друг с другом и вообще несоединимых, но все же соединяющихся в единой сложной личности.

Так возникает в романтической поэзии, во-первых, многохарактерность при однохарактерности лирического субъекта, а, во-вторых, многосмысленность произведения. Впервые образуется в поэзии то, что будет иметь столь грандиозное значение для литературы XX века, без чего вообще нельзя понимать новейшую лирику:бесконечная множественность смыслов внутри одной вещи.

Мысль о многосмысленности романтического произведения необходимо подтвердить еще на одном примере из поэта, не слишком отдаленного от Лермонтова по времени, но далекого по эстетике. Вот стихотворение А. Фета, относящееся к 1859 году:

Ярким солнцем в лесу пламенеет костер,
И, сжимаясь, трещит можжевельник;
Точно пьяных гигантов столпившийся хор,
Раскрасневшись, шатается ельник.

Я и думать забыл про холодную ночь, -
До костей и до сердца прогрело;
Что смущало - колеблясь, умчалося прочь,
Будто искры в дыму улетело.

Пусть на зорьке, все ниже спускаясь, дымок
Над золою замрет сиротливо;
Долго-долго, до поздней поры, огонек
Будет теплиться скупо, лениво.

И лениво и скупо мерцающий день
Ничего не укажет в тумане;
У холодной золы изогнувшийся пень
Прочернеет один на поляне.

Но нахмурится ночь - разгорится костер
И виясь, затрещит можжевельник,
И, как пьяных гигантов столпившийся хор,
Покраснев, зашатается ельник.

У этого стихотворения несколько смыслов, или, точнее, несколько смысловых ступеней.

Ступень первая. Смысл стихотворения весьма прост, он определяется внешним сюжетом. Автор, "я", проводит ночь в лесу; холодно, путник развел костер и согрелся; сидя у костра, он размышляет; на-завтра ему предстоит продолжить свой путь, он может быть, охотник, или землемер, или, как мы сказали бы в наше время, турист. Определенной, твердой цели у него, кажется, нет, ясно одно - ему снова предстоит ночевать в лесу. Воображение читателя имеет немалый простор, оно связано лишь ситуацией: холодная ночь, костер, одиночество, окружающий путника еловый лес. Время года? Вероятно, осень - темно и холодно. Местность? Вероятно, северная или где-то в центральной России.

Ступень вторая. В стихотворении противопоставлены фантастика и реальность, поэтический вымысел и трезвая, унылая проза реальности. Холодная ночь, скупой и ленивый утренний огонек, "лениво и скупо мерцающий день", холодная зола, пень, чернеющий на поляне... Эта неуютная, скудная реальность преображается огнем пылающего костра. Стихотворение начинается праздничной метафорой:

Ярким солнцем в лесу пламенеет костер...

и та же первая строфа с необыкновенной зримостью, пластичностью, материальной точностью рисует фантастически преображенный мир, полный чудовищ, казалось бы внушающих ужас, но и, в то же время, нестрашных, как в сказке:

Точно пьяных гигантов столпившийся хор,
Раскрасневшись, шатается ельник.

Эта картина преображенного мира открывает стихотворение и заключает его, наполняет строфы первую и пятую. Строфы вторая и четвертая содержат эпитет "холодный", относящийся в первом случае к ночи. во втором к золе. Обе эти строфы говорят о душевном состоянии героя, которого "до костей и до сердца прогрело" ночным костром и который видит в поэзии пламенеющего "ярким солнцем" костра избавление от холода, уныния, одиночества тоскливой реальности.

Ступень третья. В стихотворении намечено еще одно противопоставление – природы и человека. Человек один-на-один с недружелюбной к нему, страшной природой поневоле ощущает себя, как первобытный охотник, которого окружали враждебные силы, "точно пьяных гигантов столпившийся хор", но и, как у того первобытного человека, у него есть один надежный, верный союзник – огонь, согревающий его и обуздывающий, разгоняющий чудищ непонятного, таящего грозные опасности леса. На этой ступени звучат трагические интонации извечной вражды природы и человека; это – трагическое первобытное мироощущение одинокого посреди опасностей человека, защищенного только огнем.

Ступень четвертая. Все стихотворение – не столько реальная картина, сколько развернутая метафора душевного состояния. Лес, ночь, день, зола, одинокий пень, костер, туман – все это звенья метафоры, даже – символы. Свет – противопоставленный тьме. Фантазия – противопоставленная реальности. Поэзия – прозе. На этом уровне понимания иначе звучит каждое слово стихотворения. В самом деле, например, во второй строфе:

Я и думать забыл про холодную ночь, –
До костей и до сердца прогрело;
Что смущало – колеблясь, умчалося прочь,
Будто искры в дыму улетело.

"Холодная ночь" – это, может быть, и реальная осенняя ночь, и символическая – тоска и горечь бытия. "До костей и до сердца..." может быть, путник так промерз, что ему кажется, что и сердце у него застыло, а теперь отогрелось близ костра. Но, может быть, имеется в виду и метафора: сердце отошло от охватывавшего его отчаяния, – тогда образ приобретает симво-

лические черты. "Что смущало..." - может быть, ночные страхи, обступающие одиного путника в ночном лесу и развеянные костром; но, может быть, и горести человеческого бытия. В рукописи вместо последнего стиха было: "Как звездящийся дым улетело". Фет заменил "звездящийся дым" на "искры в дыму", чтобы дать больший простор для символического толкования этого образа. Третья строфа звучит с интонациями народной песни - "на зорьке", "дымок", "сиротливо", "долго-долго", "огонек", - которые становятся понятными при символическом восприятии всего стихотворения. Но тогда проясняются и загадочные образы четвертой строфы:

И лениво и скупо мерцающий день
Ничего не укажет в тумане;
У холодной золы изогнувшийся пень
Прочернеет один на поляне.

"Туман" в таком контексте оказывается не только мглой осеннего утра, но и неясностью жизненного пути; и эпитет "холодная", связанный с золой, и слово "один", отнесенное к отчетливо нарисованному пню /"изогнувшийся", "прочернеет"/, оказываются тоже выражением душевного состояния героя, которое получает разрешение в последней строфе, возвращающей нас к началу:

Но нахмурится ночь - разгорится костер...

При таком метафорическом, символическом прочтении особую выразительность приобретают сходные глаголы и причастия, проходящие через все стихотворение: "шатается", "колеблясь", "мерцающий", "виясь", "зашатается".

Мы отделили четыре смысловые ступени друг от друга, - но ведь стихотворение Фета существует как единство, как целостность, в которой все эти ступени существуют одновременно, проникая одна в другую, взаимно поддерживая друг друга. В сущности, они нерасторжимы. Поэтому у Фета так усилена конкретная материальность изображенного:

... сжимаясь, трещит можжевельник...

Или:

... изогнувшийся пень
Прочернеет один на поляне.

Или:

... виясь, затрещит...
Покраснев, зашатается...

Эта конкретность, вещность соединяется с противоположными элементами, которые можно воспринять прежде всего в отвлеченно-моральном плане:

До костей и до сердца прогрело...

Четыре ступени смысла - но, может быть, их и больше? Может быть, они другие? На однозначном, даже на четырехзначном толковании лирического стихотворения настаивать нельзя. Оно отличается множественностью, а значит и бесконечностью смыслов: ведь каждый из указанных четырех взаимодействует с другими, отражается в них и отражает их в себе.

Стихотворение Фета загадочно, потому что в эстетику Фета входит обязательным условием загадочность. Загадочность есть один из элементов романтической эстетики, которая фиксируется посредством многочисленных взаимоотражений смыслов, вложенных в произведение. Каждый из этих смыслов отделим один от другого, так же как отделимы строфы в стихотворении Лермонтова "Не верь себе", и в то же время все эти строфы составляют единство, потому что они не нанизаны на одну нитку, а слиты в некое единство и отражаются друг в друге, как зеркала, поставленные друг против друга. Смысловые ступени фетовского стихотворения образуют сложную и нерешенную загадочную структуру вследствие многократного отражения смыслов - одного в другом. Структура стихотворения отражает структуру личности, как ее поняла и выразила лирика романтизма.

1969

4.

«ЛИРИЧЕСКАЯ ЭПИГРАММА» КАК ЖАНРОВАЯ ФОРМА

Греческая эпиграмма, продолжаясь в европейской поэзии, разветвилась: к ней восходят и сатирические миниатюры, которые приобрели в национальных литературах специфические черты (немецкие ксении, польские фрашки, английские лимерики), и эпиграммы антологические, которые тоже получили своеобразное оформление в зависимости от внутренних закономерностей каждой национальной поэзии (элегическое двустишие в немецкой и русской традициях, александрийский стих во французской и т. д.). Особой жанровой формой оказались самостоятельные миниатюры (чаще всего четверостишия) философско-лирического содержания. Иногда их генетическая связь с греческим прообразом отчетлива, нередко скрыта или утрачена; в том и другом случаях они —

в большинстве своем — представляют собой подписи к портрету, бюсту, статуе. Характер «надписи» или «подписи» сохраняется долго, хотя уже в XVIII в. французская, например, поэзия его преодолевает и четверостишие становится литературно самостоятельным; «эпиграмматичность» остается как дополнительная, за пределами текста угадываемая «ситуативная» экспрессивность. Таково четверостишие В. Гюго, которое озаглавлено «Ecrit en bas d'un crucifix» (1842):

Vous qui pleurez, venez à ce Dieu, car il pleure.
Vous qui souffrez, venez à lui, car il guérit.
Vous qui tremblez, venez à lui, car il sourit.
Vous qui passez, venez à lui, car il demeure.

Это стихотворение — типичный образец рассматриваемого жанра: четырехкратный параллелизм, усиленный тождеством (стих 1: pleurez—pleure) и антитезами (стихи 2—4: souffrez — guerit, tremblez — sourit, passez — demeure), а также антитезой второго ряда (противоположностью между стихом 1-м и остальными), придает четверостишию предельную законченность. Перед нами как бы квадрат, самая постоянная в своих соотношениях геометрическая фигура. Геометризм четверостишия Гюго ориентирован на средневековую надпись, лишь отдаленно связанную с греческой эпиграмматикой. Уже несколько десятилетий спустя, в 1871 г., под пером Артюра Рембо стихотворение аналогичного типа оказывается полностью отделенным от «эпиграмматической» функции — оно становится в ряд лирической поэзии, хотя и сохраняет структурные черты надписи-«квадрата». Стихотворение Рембо «Quatrain» (1871) — законченная пьеса из четырех строк:

L'étoile a pleuré rose au cœur de tes oreilles,
L'infini roulé blanc de ta nuque à tes reins,
La mer a perlé rousse à tes mammes vermeilles
Et l'Homme saigné noir à ton flanc souverain.

Это стихотворение развертывается во времени как максимально выразительное нарушение ожидания. После существительного l'étoile можно ожидать глагол (в заданном времени — passé composé) a luit, a brillé, но уж никак не a pleuré. Что же должно следовать за глаголом? Например, если это наречие:

L'étoile a brillé ... longtemps
... clairement

Но ведь в нашем тексте другой глагол, что же может быть после него?

L'étoile a pleuré ... longtemps?

Текст изумляет: он дает менее всего ожидаемый вариант — прилагательное rose в функции наречия. Что же будет дальше? Какое может быть предложное дополнение?

... au milieu du ciel?
... au-dessus de la terre?
... au sein de la nature?

Текст опять дает самое неожиданное: ...au cœur. Но это еще не все: за существительным cœur следует определение: ...de tes oreilles. Итак, первый стих, содержащий максимум неожиданности, гласит:

L'étoile a pleuré rose au cœur de tes oreilles...

Не правда ли, совершенно непонятно? Что это может значить: «звезда плакала розово в сердце твоих ушей»?

Второй стих примыкает к первому и полностью повторяет его конструкцию: подлежащее + сказуемое с цветовым наречием-эпитетом + предложное дополнение. Он гласит:

L'infini roulé blanc de ta nuque à tes reins...

Повторяется не только конструкция, но и неожиданность последовательности слов: после абстрактного l'infini меньше всего можно ожидать конкретный глагол (a) roulé; вслед за этим глаголом с нарушением всех логических законов появляется цветовой эпитет blanc, за которым следует совсем уже невероятное — de ta nuque à tes reins.

Теперь, однако, энтропия резко ослаблена, — мы уже знаем внутренний закон этих сочетаний. Третий стих предсказан первыми двумя. Мы уже знаем, что конструкция повторится: за подлежащим пойдет непредсказуемый глагол (мы уже можем предсказать эту непредсказуемость!) в passé composé (это мы тоже можем предвидеть) с цветовым эпитетом (и это предсказано!), затем — в виде предложного дополнения — будет названа некая часть тела, а последнее слово, вероятно, будет связано рифмой с концом первого стиха. И в самом деле — мы почти угадали:

La mer a perlé rousse à tes mammes vermeilles...

Все ли верно предсказано? Почти все, но за одним исключением: на этот раз подлежащее и сказуемое логически связаны; в контексте данного стихотворения наличие логической связи в третьем стихе оказалось столь же экспрессивным нарушением ожидания, как отсутствие логической связи в первом стихе.

Наконец, четвертый стих подводит итог: конструкция его тождественна предшествующим, только он, последний и итоговый, начинается с союза et. В нем, как уже и в третьем, восстановлены логические связи:

Et l'Homme saigné noir à ton flanc souverain.

Развитие во времени подчеркнуто неожиданностью примыканий, которая вследствие отчетливости закономерной структуры стихотворения утрачивает характер неожиданности, невероятности и становится элементом закономерного движения. Теперь можно охватить и всю вещь в целом.

Каков смысл стихотворения? Он становится понятен лишь с последним словом последнего стиха. Речь идет о любви Мужчины

к Женщине. Эта Женщина равновелика вселенной, эта любовь — смысл, содержание, оправдание бытия мира. Поэтому каждый стих содержит разительный контраст: от великого, грандиозного, всемирного к малому, интимному, к конкретному наименованию части женского тела. С одной стороны, «звезда», «бесконечность», «море», с другой — «уши», и не вообще уши и даже не ушные раковины, а «сердце ушей»; тело «от затылка до бедер»; «груди», и не вообще груди, а «сосцы», даже еще точнее — «алые сосцы». Все это обобщено в заключительном стихе: «И мужчина кровоточил черно (истекал черной кровью) у твоего царственного лона». Значит, стихотворение отвечает на вопрос: что такое любовь? И ответ таков: любовь — это центр и двигатель вселенной; женщина — такая, какая она есть, живое и хрупкое существо, с ее маленькими ушными раковинами и алыми сосцами, с ее затылком и бедрами, — женщина-идол, предмет поклонения и обожания всего, что составляет мир.

Впрочем, так ли это? Верно ли передан смысл стихотворения? Ведь по-французски слово l'homme полисемантично, оно может значить «мужчина», но может значить и «человек». А если l'homme — человек, тогда «ты» стихотворения не Женщина, а Природа, точнее, Земля, воплощенная здесь в аллегорической фигуре женщины. Тогда смысл иной, более общий, отвлеченный и в то же время конкретный; тогда складываются иные отношения между героиней стихотворения — Землей и всеми условными персонажами, которые в нем фигурируют: звезда, бесконечность, море и человек.

Какое же толкование верное — первое или второе? Этого решить нельзя. Слово l'homme можно понять и так, и иначе. Оба варианта верны, и оба не исключают, а скорее углубляют, поддерживают друг друга. В том-то и особенность лирического стихотворения, что однозначного решения оно не допускает.

«Quatrain» дошел до нас в виде списка, сделанного рукой Верлена на том же листке, на котором написан знаменитый сонет «Гласные» («Voyelles»). Это дало основания видеть в нем продолжение поэтических размышлений Рембо о связи цвета и звука.[1] Что ж, возможно, и такой аспект содержания имеет место. С точки зрения Сюзанны Бернар (Bernard), это четверостишие Рембо — символическое изображение («герб» — «un blason») женского тела.[2] Этиамбль и Гоклер полагают, что именно здесь, как и в «Гласных», реализовался идеал Рембо — создать стихотворение, которое представляет собой в чистом виде поэзию («un poème qui ne soit que poésie»), которое преображает мир фантазией поэта — так «женщина, преображенная поэтом, становится чудом» («transfigurée par le poète, elle se transforme en prodige»).[3]

[1] E. Noulet. Le premier visage de Rimbaud. Paris, 1958, p. 73.
[2] A. Rimbaud. Oeuvres. Ed. Garnier Frères. Paris, 1960, p. 410.
[3] Etiemble et Y. Gauclère. Rimbaud. Paris, 1950, pp. 116, 123, 129.

Мы намеренно привели несколько толкований четверостишия Рембо — они указывают на различные грани многоаспектного стихотворения, не исключая друг друга. Почти все эти оценки и толкования основаны на интуиции. Однако тщательный, всесторонний анализ формы может с большей достоверностью вскрыть поэтическое содержание вещи.

Любовь алогична. Мироздание для логического мышления непостижимо. Так что же, мир — хаос? На этот вопрос Рембо тоже дает ответ структурой своего стихотворения. Оно отличается абсолютной симметрией, напоминающей симметрию кристаллов. Его временна́я ритмичность поддержана ритмичностью пространственной. Вот вертикальные ряды стихотворения, образующие правильные фигуры:

L'étoile
L'infini
La mer
Et l'Homme
a pleuré
roulé
a perlé
saigné
rose
blanc
rousse
noir
au coeur de tes oreilles
de ta nuque à tes reins
à tes mammes vermeilles
à ton flanc souverain

Не вдаваясь в излишние подробности, отметим, хотя бы, как соотносятся глаголы первого и третьего стиха — это почти те же звуки, несколько иначе расположенные: a pleuré (a-p-l-r-é) — a perlé (a-p-r-l-é); вслед за ними идут столь же сходные и столь же различные эпитеты: rose — rousse. Цветовые эпитеты имеют особую закономерность расположения: rose перекликается с rousse. blanc — по контрасту — с noir. Вторые полустишия каждого из четырех стихов образуют как бы самостоятельное целостное стихотворение, рисующее образ женщины и вполне законченное даже ритмически. Впрочем, и первые, левые полустишия образуют единый поэтический организм:

L'étoile a pleuré rose
L'infini roulé blanc
La mer a perlé rousse
Et l'Homme saigné noir.

Заметим, что в этой левой части стихотворения выдержан даже закон чередования мужских и женских окончаний, так же как и в правой его части.

Левая часть, следовательно, симметрична правой. В то же время она и противоположна ей. Обратим внимание на ритмический

рисунок стихотворения; во всех первых (левых) полустишиях три ударения, во всех правых — два:

— —́ — — —́ —́ || — —́ — — — —́
— — —́ — —́ —́ || — — —́ — — —́
— —́ — — —́ —́ || — — —́ — — —́
— —́ — — —́ —́ || — — —́ — — —́

Правда, второе ударение, падающее на причастие прошедшего времени (pleuré и т. д.), слабее первого и третьего, но все же оно ощущается достаточно, чтобы ритмический строй левых полустиший отличался от ритма правых. Левые полустишия длительнее правых — благодаря и дополнительному ударению, и дополнительным паузам.

Форма? Конечно, форма. Но она предельно содержательна, и смысл ее сводится к образному воплощению мысли о том, что вселенная не хаос, а космос, которым управляют не законы логики, но законы всемирной поэтической гармонии. Так посредством ритма создается противопоставление великого и малого. В четверостишии Рембо поэтическими средствами формулирована идея о единстве противоположностей: иррациональности и гармонии, бесконечного и конечного, хаоса и космоса мироздания, природы и человека. Вычитать все это можно только из формы.

В немецком переводе Макса Рипле (Rieple) читаем:

Es weinte rosenfarbener Stern im Herz deiner Ohren,
Unendlichkeit, schimmernd, Hals dir und Lenden umhing;
Rot perlte das Meer, an glühenden Brüsten verloren,
Schwarz blutend, der Mann an gebietenden Flanken verging.[4]

Структура четверостишия Рембо уничтожена полностью — не осталось ни параллелизма строк, ни неожиданности появления слов, чередующейся с предсказуемостью, ни самостоятельности правых и левых полустиший, ни противопоставления хаоса и организованности, стихии и поэтического космоса. Перевод Макса Рипле — отличное доказательство того, насколько содержание стихотворения Рембо зависит от его формальной системы: в переводе оно обеднело, утратив не только форму, но и содержание.

Анализ говорит о том, что «четверостишие-квадрат» Рембо обладает всеми свойствами лирического стихотворения, причем обладает ими в максимально концентрированной форме.[5] «Лирическая эпиграмма» сохраняет отдаленную общность с эпиграммой сатирической: известная неожиданность концовки, подводящей итог поэтическому раздумию. Впрочем, неожиданность для структуры этой жанровой формы не обязательна. Важнее афористиче-

---

[4] Das französische Gedicht des 19. und 20. Jarhunderts. München, 1963.

[5] После сдачи статьи в производство вышла в свет работа: J. P. Dumont. «Littéralement et dans tous les sens». Essai d'analyse structurale d'un quatrain de Rimbaud. — In: A. J. Greimas. Essai de sémiotique poétique. Paris, 1972, pp. 126—139.

ская завершенность, композиционная замкнутость, — последняя возрастает обратно пропорционально числу ритмически повторяемых элементов: в пределах одного четверостишия таких элементов меньше, чем в двух или нескольких строфах, поэтому композиционная организованность отдельного четверостишия значительно возрастает.

В русской поэзии лирическая эпиграмма прошла большой путь от начала XIX в. до последнего сборника С. Маршака, — сборника, увидевшего свет после смерти автора (1965 г.) и названного по жанру «Лирическими эпиграммами». Первый среди зачинателей жанра — Г. Державин, для которого четверостишие такого типа еще не равноправное с другими жанровыми формами; оно возникает как бы непроизвольно, дневниковым наброском на клочке бумаги (около 1815 г.):

Тебе в наследие, Жуковский!
Я ветху лиру отдаю;
А я над бездной гроба скользкой
Уж преклоня чело стою.

Пусть субъективно, для поэта, это было наброском — четверостишие Державина отнюдь не строфа из более обширного сочинения, оно отличается завершенностью и цельностью лирического завещания. Безусловная окончательность поэтической мысли выражена в контрастных образах (*лира — гроб*); особая поэтическая энергия заключена в соединении традиционных метонимий классицизма с индивидуальной образностью определений: *ветхая лира, скользкая бездна гроба*. Да и композиционно стихотворение завершено: оно распадается на две симметричные половины, противопоставленные друг другу (тебе — поэзия, мне — смерть).

Тот, кого Державин назвал своим наследником, — Жуковский, придерживался более традиционной формы «надписи», т. е. стихотворения, лишенного литературной автономности. Сравни «К портрету Гете» (1819):

Свободу смелую приняв себе в закон,
Всезрящей мыслию над лирой он носился,
И в мире все постигнул он —
И ничему не покорился.

Впрочем, известная степень самостоятельности тут все же есть (ср. в стихотворениях типа «К портрету...» зачины вроде: «Взгляни на лик холодный сей...» (Баратынский, «Надпись», 1825), «Се самый Дельвиг тот, кто нам всегда твердил...» (Пушкин, «К портрету Дельвига», около 1820 г.)), как и в надписях Пушкина, отделяющихся от объекта и утрачивающих функцию поэтического комментария («Его стихов пленительная сладость...», 1818).

Черты самостоятельной жанровой формы лирические эпиграммы приобретают в творчестве Тютчева, у которого они срав-

нительно многочисленны (более десяти). Их открывает замечательное французское четверостишие (1842):

Que l'homme est peu réel, qu'aisément il s'efface! —
Présent, si peu de chose, et rien, quand il est loin.
Sa présence, ce n'est qu'un point —
Et son absence — tout l'espace.

Этот катрен примыкает к жанру эпитафии, но в отличие от нее отвлеченно выражает общефилософскую идею. Его замкнутость очевидна: ее определяют синтаксическая отдельность каждого стиха и в то же время связанность строк между собой, а также лежащая в основе его композиции антитеза (presént — rien, sa présence — son absence, un point — l'espace). Ср. такие лирические эпиграммы Тютчева, как «Увы, что нашего незнанья...» (1854), «Отрадно спать — отрадней камнем быть...» (1855), «Все, что сберечь мне удалось» (1856), «Прекрасный день его на западе исчез...» (1857), «Кто б ни был ты, но, встретясь с ней...» (1864), «Нет боле искр живых на голос твой приветный...» (1865), «Когда сочувственно на наше слово...» (1866), «Умом — России не понять...» (1866), «Нам не дано предугадать...» (1869), «Природа — сфинкс. И тем она верней...» (1869). Подобно Державину, Тютчев не предназначал эти миниатюры для печати — они извлечены из писем, альбомов, книг (посвятительные и дарительные надписи); большинство из них стали фактом литературы лишь после смерти поэта. Однако, войдя в литературу, они — может быть, и независимо от воли их автора — оказались звеньями в развитии жанра, обретшего высокую зрелость уже только в XX в., когда объединились черты стихотворений типа «К портрету...», широко публиковавшихся в пушкинскую пору, и четверостиший дневникового, альбомного, эпистолярного типа, не предназначавшихся для печати. Характерно, что еще у И. Бунина некоторые из них долго оставались в рукописи и увидели свет лишь в собрании сочинений 1936 г., как например четверостишие (1898):

При свете звезд померкших глаз сиянье,
Косящий блеск меж гробовых ресниц,
И сдавлечное знойное дыханье,
И это сердце — сердце диких птиц!

В творчестве С. Есенина, М. Цветаевой, О. Мандельштама, А. Ахматовой, С. Маршака лирические эпиграммы — это уже не рукописные наброски, а литературные произведения, равноправные с другими, более пространными. Афоризм, надпись, дневниковый набросок — таковы подвиды этого жанра, которые могут соединяться, но могут и отделяться друг от друга. Так, у Мандельштама четверостишие (1908), по структуре похожее на цитированный катрен Бунина, открывает его сборник «Камень»:

Звук осторожный и глухой
Плода, сорвавшегося с древа,
Среди немолчного напева
Глубокой тишины лесной...

Другие лирические эпиграммы Мандельштама занимают важное место в композиции не только «Камня», но и сборника «Tristia» («О небо, небо, ты мне будешь сниться...», 1911; «Здесь я стою — и не могу иначе...», 1913; «Я не искал в цветущие мгновенья...», 1917; «В хрустальном омуте какая крутизна...», 1919). Те, что входят в «Камень», афористичны и закончены; четверостишия из «Tristia» кажутся незавершенными набросками — впрочем, это впечатление обманчиво. Сравни:

Я не искал в цветущие мгновенья
Твоих, Кассандра, губ, твоих, Кассандра, глаз,
Но в декабре — торжественное бденье —
Воспоминанье мучит нас...

Незавершенность и композиционная открытость при совершенной законченности — художественное свойство этого стихотворения, в котором противопоставлены предвосхищение грозного будущего и мысль о прошлом, слитые в мгновении настоящего. Четверостишия Мандельштама загадочны: они, окруженные невыраженными смыслами, порой кажутся отрывком из несозданного стихотворения, недовысказанной мыслью, интимным признанием, предполагающим в читателе угадывание более широкого жизненного контекста. Таковы же и лирические эпиграммы Ахматовой, нередко своей формой говорящие о том, что они — случайно сохранившиеся обрывки. Цикл «Шиповник цветет», снабженный многозначным подзаголовком «Из сожженной тетради», кончается четверостишием, датированным «Рим. Ночь. 18 декабря 1964»:

И это станет для людей
Как времена Веспасиана,
А было это — только рана
И муки облачко над ней.

Сходны четверостишия из «Полночных стихов» (1963—1965) и другие, объединенные самой Ахматовой в цикл лирических эпиграмм под заглавием «Вереница четверостиший» (1945—1962). В. М. Жирмунский считал, что они объединены «жанровым единством»,[6] указывая тем самым на то, что «четверостишия» не просто форма стихотворений, а именно жанровая форма. Отмечая «широкое использование малых форм — четверостиший, трехстиший и даже двустиший» у Ахматовой, В. М. Жирмунский пишет: «Они служат средством вполне завершенного выражения душевного события или переживания или афористически закон-

---

[6] В. Жирмунский. О творчестве Анны Ахматовой. — Новый мир, 1969, № 6, стр. 248.

ченной мысли, а иногда воспринимаются как фрагмент целого, читателю неизвестного, а может быть и ненужного».[7] Он приводит ряд неопубликованных миниатюр такого рода, из которых особенно замечательно трагическое четверостишие (1943 г.):

Когда я называю по привычке
Моих друзей заветных имена,
Всегда на этой странной перекличке
Мне отвечает только тишина.

Из четверостиший иного типа, того, в котором В. М. Жирмунский видит выражение «афористически законченной мысли», приведу лишь одно (1945 г.):

Ржавеет золото, и истлевает сталь,
Крошится мрамор. К смерти все готово.
Всего прочнее на земле — печаль
И долговечней — царственное слово.

Именно таковы, как эта миниатюра Ахматовой, большинство лирических эпиграмм Маршака, который создавал их на протяжении десятилетий и наконец собрал в свой последний сборник, где одним из первых стоит стихотворение, формулирующее художественный смысл рассматриваемой нами жанровой формы:

Дождись, поэт, душевного затишья,
Чтобы дыханье бури передать,
Чтобы легло одно четверостишье
В твою давно раскрытую тетрадь.

В «эпиграммах» Маршака есть и надписи («Дорого во́ время время...»), и эпитафии («Бремя любви тяжело, если даже несут его двое...»), и нравоучения («Даже по делу спеша, не забудь...», «Старайтесь сохранить тепло стыда...»), но преобладают поэтические афоризмы, в емком и многозначном образе концентрирующие философско-лирическую мысль:

Над прошлым, как нак горною грядой,
Твое искусство высится вершиной,
А без гряды истории седой
Твое искусство — холмик муравьиный.

Так постепенно в новейшей поэзии формировался жанр лирической эпиграммы, который, восходя в конечном счете к эпиграммам греческой «Антологии», долгие десятилетия таился в клочках нелитературных набросков или на рукописных страницах альбомов, пока в XX в. не вышел в большую литературу и не послужил, наконец, даже заглавием для одной из лучших поэтических книг середины шестидесятых годов.

---

[7] Там же, стр. 243.

5.

СТИХ И ПОЭТИЧЕСКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Nichts ist drinnen, nichts ist draußen;
Denn was innen, das ist außen.

(Goethe)

I

В августе 1835 года П. А. Плетнев посоветовал Пушкину продолжать "Евгения Онегина". Поэт, который жил в то время в селе Михайловском, начал было писать другу письмо:

"Ты мне советуешь продолжать "Онегина", уверяя меня, что я его не кончил..."

На этой фразе письмо в Петербург обрывается. Видимо, Пушкин решил ответить стихотворением, написанным онегинской строфой. Сохранился набросок строфы:

Ты хочешь, мой наперсник строгой,
Боев парнасских судия,
Чтоб ...... тревогой
....
На прежний лад .. настроя,
Давно забытого героя,
Когда-то бывшего в чести,
Опять на сцену привести.
Ты говоришь: ....
Онегин жив, и будет он
Еще нескоро схоронен.
О нем вестей ты много знаешь,
И с Петербурга и Москвы
Возьмут оброк его главы.

Такое начало не удовлетворило Пушкина. Он решил сказать то же самое в иной форме, другой строфой - октавой. Вот второй из сохранившихся набросков:

Ты мне советуешь, Плетнев любезный,
Оставленный роман наш продолжать
И строгий век, расчета век железный,
Рассказами пустыми угощать.
Ты думаешь, что с целию полезной
Тревогу славы можно сочетать,
И что .... нашему собрату
Брать с публики умеренную плату.

Ты говоришь: пока Онегин жив,
Дотоль роман не кончен - нет причины
Его прервать... к тому же план счастлив -
.... кончины
....

Второй опыт тоже не удовлетворил Пушкина. Он набрасывает третий вариант - александрийским стихом:

Вы за "Онегина" советуете, други,
Опять приняться мне в осенние досуги.
Вы говорите мне: он жив и не женат.
Итак, еще роман не кончен - это клад:
Вставляй в просторную, вместительную раму
Картины новые - открой нам диораму:
Привалит публика, платя тебе за вход -
/Что даст еще тебе и славу и доход/.

Пожалуй - я бы рад -
Так некогда поэт
....

В конечном счете оказалось, что онегинская строфа более всего приспособлена для выражения пушкинской мысли. Вот последний вариант послания, так, впрочем, и не вышедший из стадии черновика:

В мои осенние досуги,
В те дни, как любо мне писать,
Вы мне советуете, други,
Рассказ забытый продолжать.
Вы говорите справедливо,
Что странно, даже неучтиво
Роман не конча перервать,
Отдав уже его в печать,

Что должно своего героя
Как бы то ни было женить,
По крайней мере уморить,
И, лица прочие пристроя,
Отдав им дружеский поклон,
Из лабиринта вывесть вон.

Вы говорите: "Слава богу,
Покамест твой Онегин жив,
Роман не кончен - понемногу
Иди вперед; не будь ленив.
Со славы, вняв ее призванью,
Сбирай оброк хвалой и бранью -
Рисуй и франтов городских,
И милых барышень своих,
Войну и бал, дворец и хату,
Чердак, и келью, и харем
И с нашей публики меж тем
Бери умеренную плату,
За книжку по пяти рублей -
Налог не тягостный, ей-ей".[1]

Внешний сюжет во всех четырех набросках один и тот же. Пушкин формулировал ту же мысль и в наброске прозаического письма. Содержание всех отрывков как будто одно и то же. Если изложить его сухой, деловой прозой, оно представляется в следующем виде: "Ты мне советуешь продолжать "Онегина", уверяя меня, что я его не кончил..." /таково начало пушкинского письма/, и далее: нельзя обрывать роман, не завершив сюжета, - не женив героя или не рассказав о его конце. "Онегин" принес своему автору известность. Публика относится к нему с интересом, теперь с нее можно взять немалый оброк, умножить славу и поправить материальные дела.

Таково "содержание", общее для всех четырех вариантов. Но вот что удивительно: Пушкин не просто переходил от одной формы стиха к другой, не просто менял ритм и строфу, - ему каждый раз приходилось менять все, от первого слова до последнего. Почти ничего не удавалось сохранить из уже найденного - то, что годилось в онегинскую строфу, оказывалось невозможным для октавы, для александрийских двустиший. Например, обращение к корреспонденту:

Ты хочешь, мой наперсник строгой,
Боев парнасских судия...
Ты мне советуешь, Плетнев любезный...
Вы за "Онегина" советуете, други...

Не часто удается поставить стилистический эксперимент. Наброски стихотворного письма к Плетневу - бесценный лабораторный материал для анализа и сопоставлений: они позволяют наглядно увидеть то, что можно лишь угадывать, строя теоретические предположения.

О чем же говорит этот эксперимент?

Прежде всего - о важности жанра для Пушкина. Пробуя разные традиционные строфы, Пушкин в то же время пробует вести повествование в различных манерах. У каждой строфы - свои внутренние закономерности, своя особая, отстоявшаяся и ненарушимая стилистика. Прежде чем начать стихотворный разговор, Пушкин должен определить для себя, на каком жанровом языке этот разговор будет идти. Для него стихотворение не возникает на пустом месте, из ничего, оно не может быть плодом вольной поэтической прихоти. Ведь и сама онегинская строфа, единственная, которую Пушкин изобрел, была в известной степени ориентирована на строфу Байронова "Чайльд-Гарольда". Избирая строфу-жанр, Пушкин в то же время обращался к читательским ассоциациям: вокруг октавы, александрийских двустиший, онегинской строфы, как и вокруг сонета, терцин, белого пятистопного ямба теснится немало эмоциональных и историко-культурных воспоминаний, окружающих стихотворение особым ореолом.[2]

Надо оговориться: жанр и, следовательно, строфика особенно существенны именно для Пушкина, вкусы которого формировались в традициях классицизма. Уже в поэзии Лермонтова или Тютчева встречается множество стихотворений, которые нельзя отнести ни к элегиям, ни к одам, ни к эпиграммам, ни к стансам, ни к посланиям, - они писались и живут вне жанровых рамок.

Но пушкинские варианты с необыкновенной отчетливостью говорят и о взаимосвязанности компонентов, образующих поэтическое произведение. Достаточно изменить один из них, чтобы сразу изменилось все. Казалось бы, переходя от одного размера к другому, очень близкому, поэт лишь меняет некоторые количественные соотношения: на наших глазах произошло движе-

ние Пушкина от четырехстопного ямба к пятистопному, затем обратно - к четырем стопам. Это движение сопровождается качественной перестройкой текста: вместе с метром меняются и словарь, и поэтическая фразеология, и - главное - интонация, стилистический ключ, тональность. А значит - меняется и поэтическое содержание.

Стихи во всех случаях, как бы они ни казались порой рационалистичны или прозаичны, несут в себе отношение автора к изображаемому. Содержание поэзии - это не только сюжет стихотворения, но и прежде всего отношение поэта к тому, о чем он говорит, или, другими словами, образ поэта, создаваемый в каждом данном стихотворении. Можно без труда убедиться, что в каждом из приведенных пушкинских набросков иная эмоциональная атмосфера, иная настроенность, следовательно - другой образ автора и другой собеседник. В первом наброске преобладает изысканная шутливость, своеобразный поэтический аристократизм, изящно-иронический тон литературного салона, - все это в 1835 году не могло не звучать чуть старомодно,

Отменно тонко и умно,
Что нынче несколько смешно.

Второй отрывок, октава, решительно другой по тональности. Жанр октавы допускал стилистически разные решения - пародийно-шутливое и публицистически острое. Ведь октава для Пушкина - это, прежде всего, строфа Байронова "Дон Жуана", поэмы, в которой сочетаются различные стили. Здесь, в стихотворном письме Плетневу, Пушкин, переходя на октавы, становится сосредоточенно серьезен. Он ведет вдумчивый разговор на тему, в наивысшей степени важную для поэта: продолжать ли главное произведение его жизни или оставить незавершенным? Насколько же по-разному относятся к предмету человек, с элегантным светским поклоном и улыбкой говорящий:

Ты хочешь, мой наперсник строгой...

и серьезный, озабоченный, даже суровый автор строк:

Ты мне советуешь, Плетнев любезный,
Оставленный роман наш продолжать
И строгий век, расчета век железный,
Рассказами пустыми угощать.

О том, что герой еще жив, в обоих вариантах говорится

почти теми же словами. Но в первом это - изящная шутка:

Онегин жив, и будет он
Еще нескоро схоронен.

Во втором - деловитое размышление литератора над своими профессионально-творческими планами, размышление, в котором нет даже и тени иронии:

Ты говоришь: пока Онегин жив,
Дотоль роман не кончен - нет причины
Его прервать - к тому же план счастлив...

Образ автора меняется одновременно с изменением собеседника. "Наперсник строгой,/Боев парнасских судия..." - фигура весьма условная, нечто вроде новоявленного Буало /"французских рифмачей суровый с у д и я"/; "Плетнев любезный" - очень конкретный человек, приятель Пушкина, профессор словесности; "други" - собирательное понятие, друзья-единомышленники, персонифицированное общественное мнение. Каждому из этих собеседников соответствует иная строфическая структура - кроме последнего варианта, онегинской строфы, выступающей в виде синтетической формы; но ведь Пушкин и изобрел эту строфу именно как некий синтез.

Разбор можно было бы продолжить. Но и без того достаточно ясно: в приведенных вариантах авторское отношение к предмету различно, отличаются друг от друга лирические герои каждого из вариантов, а значит и поэтическое содержание каждого из этих неоконченных стихотворений - иное.

Законный вопрос: почему Пушкин переходил от одного варианта к другому? Хотел ли он испробовать внутренние возможности разных строфических решений, или он хотел выразить иное содержание? "Сначала было дело" - или "сначала было слово"?

В поэзии на этот вопрос ответить нелегко. Ведь, как известно, слова поэта - это и есть его дела. Как определить, где кончается форма и начинается содержание? Метр и ритм - это форма? А рифма? А порядок следования рифм? Но малейший метрический сдвиг приводит к цепной реакции, при которой все приходит в движение, все меняется. Вот простой переход от пятистопного ямба к четырехстопному - а как изменился и тон, и голос поэта в одной только строчке:

Вы за "Онегина" советуете, други...
Вы мне советуете, други...

II

В 1824 году Пушкин написал стихотворение "Клеопатра", в котором разработал древний сюжет, неоднократно его привлекавший. Он еще до того обратил внимание на несколько строк в книге "О знаменитых мужах" Аврелия Виктора, римского автора IУ века. Эти латинские строки посвящены египетской царице Клеопатре и гласят: "Она отличалась такой... красотой, что многие покупали ее ночь ценою смерти". Пушкин вложил их в уста некоего Алексея Ивановича, героя неоконченной повести "Мы проводили вечер на даче..." /1835/, который уверяет окружающих гостей: "...Этот анекдот совершенно древний; таковой торг нынче несбыточен, как сооружение пирамид..." - то есть в новое время, в XIX веке, ни один влюбленный не согласится купить себе ночь любви ценою жизни. Алексею Ивановичу, который спрашивает: "Что вы думаете об условии Клеопатры?" - "вдова по разводу" Вольская отвечает: "Что вам сказать? И нынче иная женщина дорого себя ценит. Но мужчины девятнадцатого столетия слишком хладнокровны, благоразумны, чтоб заключить такие условия". Пушкин собирался написать повесть о современной Клеопатре - испытать древний сюжет в другую эпоху. Что из этого должно было получиться, мы не знаем. Но древний сюжет волновал Пушкина, он раскрывал перед ним душевную силу, силу страстей, когда-то свойственную людям, а может быть еще не иссякшую даже и в его время, когда мужчины кажутся "слишком хладнокровны, благоразумны...".

Так или иначе, Пушкин не раз возвращался к легенде о Клеопатре. В уже названном стихотворении 1824 года египетская царица на пиру произносит страшные слова:

Скажите: кто меж вами купит
Ценою жизни ночь мою?

Трое ее поклонников выходят из рядов - они готовы на смерть.

И снова гордый глас возвысила царица:
"Забыты мною днесь венец и багряница!
Простой наемницей на ложе восхожу;
Неслыханно тебе, Киприда, я служу,
И новый дар тебе ночей моих награда.
О боги грозные, внемлите ж, боги ада,
Подземных ужасов печальные цари!

Примите мой обет: до сладостной зари
Властителей моих последние желанья
И дивной негою, и тайною лобзанья,
Всей чашею любви послушно упою...
Но только сквозь завес во храмину мою
Блеснет Авроры луч - клянусь моей порфирой, -
Главы их упадут под утренней секирой!"

Четыре года спустя Пушкин переработал стихи о Клеопатре и включил их в "Египетские ночи" - неоконченную повесть об итальянце-импровизаторе, который по заказу публики сочиняет - устно - поэму о Клеопатре. Один из героев повести, Чарский, так поясняет заданную тему: "Я имел в виду, - говорит он, - показание Аврелия Виктора, который пишет, будто бы Клеопатра назначила смерть ценою своей любви и что нашлись обожатели, которых таковое условие не испугало и не отвратило..." Импровизатор произносит поэму, в которой клятва Клеопатры богам звучит иначе, чем приведенный выше текст. В "Египетских ночах" она гласит:

- Клянусь... - о матерь наслаждений,
Тебе неслыханно служу,
На ложе страстных искушений
Простой наемницей всхожу.
Внемли же, мощная Киприда,
И вы, подземные цари,
О боги грозного Аида,
Клянусь - до утренней зари
Моих властителей желанья
Я сладострастно утолю
И всеми тайнами лобзанья
И дивной негой утомлю.
Но только утренней порфирой
Аврора вечная блеснет,
Клянусь - под смертною секирой
Глава счастливцев отпадет.

Итак, перед нами два варианта той же клятвы. Внешне они отличаются числом строк - 12 и 14 - и стихотворным размером: в первом варианте шестистопный, во втором четырехстопный ямб; различна также система рифмовки - в первом варианте рифмы смежные /александрийский стих/, во втором - перекрестные.

Оба текста похожи. Смысловое содержание обоих - одно и то же. Совпадают ряд слов и оборотов: простой наемницей на ложе... /восхожу - всхожу/; тебе /Киприде - богине любви/ неслыханно служу; о боги /грозные - грозного Аида/; властителей моих... желанья; дивной негой, тайнами лобзанья; блеснет Авроры луч /Аврора вечная/; клянусь...

Но многое и расходится.

В первом варианте больше торжественно-архаических слов, чем во втором: глас возвысила; днесь; багряница; во храмину мою. Это существенно, но данный факт важен не сам по себе, а в сочетании с другим, не менее значительным фактом.

В первом варианте фразы совпадают со стихами-строками, распределяясь более или менее регулярно:

Первая фраза	—	1 стих
Вторая фраза	—	1 стих
Третья фраза	—	1 стих
Четвертая фраза	—	1 стих
Пятая фраза	—	1 стих
Шестая фраза	—	2 стиха
Седьмая фраза	—	4 стиха
Восьмая фраза	—	3 стиха

Речь Клеопатры звучит здесь торжественной декламацией. В соответствии с законами александрийского стиха каждая строка распадается на два симметричных полустишия:

Забыты мною днесь / венец и багряница!
Простой наемницей / на ложе восхожу...
...О боги грозные,/ внемлите ж, боги ада,
Подземных ужасов / печальные цари!..

Эта симметрия проведена до самого конца; она придает монологу Клеопатры медлительность, стройность, особое возвышенное спокойствие - вопреки самому смыслу монолога, в котором царица говорит о страсти, о чудовищных условиях своей любви, о неминуемой гибели жертвующих жизнью любовников. Таков здесь характер Клеопатры - царственный, величавый, жестокий. В этом монологе звучит трагедия французского классицизма, он ближе всего к монологам трагических героев Пьера Корнеля. Пожалуй, ни в одном из своих произведений Пушкин так не приближается к стилю классицистической трагедии, как в этом монологе египетской царицы.

Та же речь Клеопатры во втором варианте построена совер-

шенно иначе. Она стремительна, страстна и необычайно динамична. Монолог начинается словом "клянусь", которое грамматически не связано с последующим текстом и подхвачено лишь в восьмом стихе повторенным "клянусь", а в пятнадцатом стихе оно подхвачено еще раз. Синтаксическая схема монолога такая: "Клянусь... /о матерь наслаждений, тебе неслыханно служу и т. д./ /Внемли же, мощная Киприда, и вы, ...о боги ... и т. д./ Клянусь - ...моих властителей желанья я сладострастно утолю и т. д. /но только наступит утро/ - клянусь - под смертною секирой глава счастливцев отпадет". Синтаксическая несогласованность отдельных частей, повторы слова "клянусь", переносы из одного стиха в другой, неравномерное распределение предложений по строкам, а, кроме того, превращение всего текста как бы в одну запутанную, но и стремительную фразу, переброшенную от первого "клянусь" к третьему - все это сообщает монологу страстность, почти лихорадочность; во всяком случае, страсть преобладает в нем над рассудком, от царственной величавости и гармонической симметрии первого варианта тут ничего не осталось.

Перед нами другая Клеопатра. Это героиня не французской классицистической трагедии, а скорее романтической поэмы - порывистая, увлеченная своей кровавой идеей, страшная, но и пленительная женщина.

Недаром интонация ее монолога близка к монологу другой страстной женщины - на этот раз из романтической поэмы "Бахчисарайский фонтан" /1821-1823/; Зарема заклинает княжну Марию уступить ей Гирея:

"...Не возражай мне ничего;
Он мой; он ослеплен тобою.
Презреньем, просьбою, тоскою,
Чем хочешь, отврати его;
Клянись... /хоть я для Алкорана,
Между невольницами хана,
Забыла веру прежних дней;
Но вера матери моей
Была твоя/ клянись мне ею
Зарему возвратить Гирею..."

О той, первой, Клеопатре можно было сказать: "...гордый глас возвысила царица". О второй этого сказать нельзя, и нельзя сказать о ней, как в первом варианте /раньше монолога/ говорится:

...Клеопатра в ожиданье
С холодной дерзостью лица:
"Я жду, - вещает, - что ж молчите?...?

Вторая Клеопатра не "вещает", не "речет", не "с видом важным говорит" - все эти слова из первого варианта. Перед нами другая героиня - не царица, а женщина.

А раз другая героиня, значит и содержание другое. Новый стиль оказался и здесь новой характеристикой, новым поэтическим содержанием.

III

Сам по себе, в изолированном виде, абстрагированном от значащих слов, размер не значит почти ничего. Надо думать, что Н. Гумилев, желая дать поэтам-переводчикам ряд объективных советов, впадал в прихотливый субъективизм, когда утверждал: "У каждого метра есть своя душа, свои особенности и задачи: ямб, как бы спускающийся по ступеням /ударяемый слог по тону ниже неударяемого/, свободен, ясен, тверд и прекрасно передает человеческую речь, напряженность человеческой воли. Хорей, поднимающийся, окрыленный, всегда взволнован и то растроган, то смешлив; его область - пение. Дактиль, опираясь на первый ударяемый слог и качая два неударяемые, как пальма свою верхушку, мощен, торжествен, говорит о стихиях в их покое, о деяниях богов и героев. Анапест, его противоположность, стремителен, порывист, это стихии в движеньи, напряженье нечеловеческой страсти. И амфибрахий, их синтез, баюкающий и прозрачный, говорит о покое божественно-легкого и мудрого бытия".[3]

Надо ли опровергать эти слова, образно и точно выражающие только личное отношение поэта Н. Гумилева к отвлеченной ритмической музыке языка? В них столько же объективной справедливости, сколько в известном сонете Артюра Рембо, утверждающего, что

А черный; белый - Е; И - красный; У - зеленый;
О - синий: тайну их скажу я в свой черед.
А - бархатный корсет на теле насекомых,
Которые жужжат над смрадом нечистот.
Е - белизна холстов, палаток и тумана,
Блеск горных ледников и хрупких опахал.

И – пурпурная кровь, сочащаяся рана.
Иль алые уста средь гнева и похвал.

/Перевод А. Кублицкой-Пиоттух/

Стихи А. Рембо вызывали усмешку недалеких критиков. Между тем в них не надо искать характеристики реальных гласных – они говорят лишь об интенсивности лиризма, который для поэта преображает окружающий его мир и сообщает цвет – звукам, звучание – цветам и запахам. Вспомним, как у В. Г. Короленко мать объясняет слепому Петрусю цвета через звуки и ощущения:

"...Петрусь придерживал аиста одною рукой, а другою тихо проводил вдоль его шеи и затем по туловищу с выражением усиленного внимания на лице. В это самое время мать, с пылающим, возбужденным лицом и печальными глазами, быстро ударяла пальцем по клавише, вызывая из инструмента непрерывно звеневшую высокую ноту. Вместе с тем, слегка перегнувшись на своем стуле, она с болезненной внимательностью вглядывалась в лицо ребенка. Когда же рука мальчика, скользя по яркобелым перьям, доходила до того места, где эти перья резко сменяются черными на концах крыльев, Анна Михайловна сразу переносила руку на другую клавишу, и низкая басовая нота глухо раскатывалась по комнате".

Можно ли сказать, что низкие звуки – черного цвета, а высокие – белого? В сознании Петруся определенные звуки рождали мысль о том или ином цвете, но это – достояние внутреннего мира слепого музыканта, а не объективная истина. Так же, как поразительные слова Александра Блока из Предисловия к "Возмездию" говорят не о реальных свойствах стихотворного метра, а о пристрастиях и ощущениях поэта: "Я думаю, – писал А. Блок, – что простейшим выражением ритма того времени, когда мир, готовившийся к неслыханным событиям, так усиленно и планомерно развивал свои физические, политические и военные мускулы, был я м б. Вероятно, потому повлекло и меня, издавна гонимого по миру бичами этого ямба, отдаться его упругой волне на более продолжительное время".[4]

Чего стоят рассуждения об эмоциональных свойствах отвлеченного от слова стихотворного размера, можно показать на любом примере. Ограничимся тем, что приведем несколько амфибрахических строф из разных стихотворений Н. Заболоцкого, поэта, широко пользовавшегося трехсложными размерами:

Уже умолкала лесная капелла.
Едва открывал свое горлышко чижик.
В коронке листов соловьиное тело
Одно, не смолкая, над миром звенело.

/"Соловей", 1939/

— Петух запевает, светает, пора!
В лесу под ногами гора серебра.

/"Утро", 1946/

Березы, вы школьницы! Полно калякать,
Довольно скакать, задирая подолы!
Вы слышите, как через бурю и слякоть
Ревут водопады, спрягая глаголы?

/"Читайте, деревья...", 1946/

Я трогал листы эвкалипта
И твердые перья агавы.
Мне пели вечернюю песню
Аджарии сладкие травы.
Магнолия в белом уборе
Склоняла туманное тело,
И синее-синее море
У берега бешено пело.

/"Я трогал листы эвкалипта", 1947/

Скрежещут над парком трамваи,
Скрипит под машинами мост,
Истошно кричат попугаи,
Поджав перламутровый хвост.

/"Лебедь в зоопарке", 1948/

Где же в этом многообразном амфибрахии "покой божественно-легкого и мудрого бытия", какой же он "баюкающий и прозрачный"? Его музыкальный тон зависит от смысла, звучания, долготы слов, становящихся в амфибрахический ряд, заполняющих его схему. В одном случае слова весело громыхают – "В лесу под ногами гора серебра", "Ревут водопады, спрягая глаголы", в другом они звучат протяжно и медлительно – "Едва открывал свое горлышко чижик", в третьем элегически-печально – "Магнолия в белом уборе / Склоняла туманное тело", в

четвертом озорно и стремительно - "Довольно скакать, задирая подолы...".

Конечно, каждый размер, не отличаясь универсальностью, имеет ограниченный круг возможностей. Глубоко прав Б. В. Томашевский, когда он утверждает, что "то или иное аффективное воздействие стихотворного ритма прежде всего зависит от интонационной структуры стиха как фразовой единицы", и в то же время указывает: "Нельзя изучать ритм стиха, отвлекаясь от материала стиха. А этим материалом является речь в ее выразительной функции".[5]

Нет, нельзя выделить, отвлечь какой-либо один элемент поэтической формы, приписав ему объективный смысл, - такой смысл свойствен лишь поэзии в целом, как словесному искусству. Особенность поэзии в том и заключается, что все составляющие ее смысловые и формальные, внутренние и внешние элементы нерасчленимы, - они взаимосвязаны и зависят друг от друга: ритм и звук, смысл и порядок слов, строка и фраза, длина слова и метрическая стопа. Измените один из этих элементов - и все, без исключения все придется изменить. Таков железный закон искусства поэтического слова.

Единство содержания и формы - как часто мы пользуемся этой формулой, звучащей вроде заклинания, пользуемся ею, не задумываясь над ее реальным смыслом. Между тем по отношению к поэзии это единство имеет особо важное значение. В поэзии все оказывается содержанием - каждый, даже самый ничтожный элемент формы строит смысл, выражает его: размер, расположение и характер рифм, соотношение фразы и строки, соотношение гласных и согласных звуков, длина слов и предложений и многое-многое другое. По-настоящему понимать поэзию, значит понимать ее содержание не в узком, привычно бытовом, а в подлинном, глубоком, всеобъемлющем смысле этого слова. Понимать форму, ставшую содержанием. Понимать содержание, воплотившееся в единственно возможной, им порожденной, им обусловленной форме. Понимать, что всякое, даже малое изменение формы неминуемо влечет за собой изменение поэтического содержания.

1962-1969

ПРИМЕЧАНИЯ

1 А.С.Пушкин. Полн. собр. соч. в 10-ти томах, т. III. М., Изд-во АН СССР, 1957, стр. 355 и 475-476.

2 О важности для поэта, в особенности для Пушкина, выбора строфики см. у Б.В. Томашевского в кн.: "Стих и язык". М., Гослитиздат, 1960, стр. 219-222 и 290.

3 Принципы художественного перевода. Пб., "Всемирная литература", 1919, стр. 28-29.

4 А.Блок. Собр. соч., т.3. М.-Л., 1960, стр. 296. Ср. в этой связи высказывания акад. А.Н.Колмогорова о явлении, названном им "звуковой образ метра". Сборник "Структурно-типологические исследования". М., Изд-во Академии наук СССР, 1962, стр. 285 сл.

5 Б.В.Томашевский. Стих и язык. М.-Л., Гослитиздат, 1959, стр. 38 и 28.

II. РАЗБОРЫ

6.

Стихотворение Пушкина *Полководец*. Опыт интерпретации[1]

I.

Стихотворение начинается эпитетом, имеющим особое значение для вещи в целом: «У русского царя...» За этим эпитетом следуют национально-специфические слова и обороты, восходящие к сказкам:

... в чертогах есть палата...

Никогда Пушкин не называл Зимний дворец «чертогами», а залу, официально именовавшуюся «Военная галерея» или «Галерея 1812, 1813 и 1814 года», не называл «палатой». Слово «палата» встречается в контексте фольклорно-сказочном или историческом, относящемся к славянской древности:

Видит: весь сияя в злате,
Царь Салтан сидит в палате
На престоле и в венце... (*Сказка о царе Салтане...*)

Король ходит большими шагами
Взад и вперед по палатам... (*Песни западных славян*).

Пушкин, явно избегая иноязычных звучаний (вроде *император* или *галерея*), сознательно нагнетает подчеркнуто русские. Дальнейшее – столь же настойчивое выявление фольклорного и национального. Это прежде всего отрицательная конструкция: «Она не золотом, не бархатом богата; Не в ней алмаз...» Ср. в народных песнях обороты типа:

То не ветер ветку клонит,
Не дубравушка шумит...

Или:

Не сизы орлы солеталися.

Этот оборот обычно является зачином, открывает лирическую песню или балладу. Вот примеры из «исторических песен»:

Как не пыль в поле пылит,
Не дубравушка шумит –
Пруссак с армией валит...

«Негативным зачином» Пушкин пользовался очень редко, такой зачин для поэта безусловно присущ фольклору, но не специально русскому, а шире – славянскому; так, подобный зачин возможен и в *Песнях западных славян*:

Не два волка в овраге грызутся,
Отец с сыном в пещере бранятся... (*Песня о Георгии Черном*).

Или в другой песне того же цикла:

Не сова воет в Ключе-граде,
Не луна Ключ-город озаряет,
В церкви божией гремят барабаны,
Вся свечами озарена церковь. (*Видение короля*).

Цитируемые строки переведены из Мериме, у которого «негативный зачин» в третьей тираде этой песни производит впечатление стилизации. Неестественным по-французски кажется зачин *Полководца* и в превосходном переводе Каролины Павловой (1839).

Еще один подчеркнуто русский элемент – в третьем стихе: сочетание «алмаз венца» (ср. «бриллиант короны»). Слово «венец» принадлежит к тому же стилистическому пласту, что и «палата».

Таково начало *Полководца*: оно, как видим, вводит читателя в мир русской истории, стилистическими средствами усиливая ощущение национального своеобразия.

Это начало занимает три строки из десяти, посвященных Военной галерее; оно важно для пушкинского замысла: Пушкин настойчиво, необычайными по энергии стилистическими средствами обращает внимание читателя на то, что в стихотворении речь пойдет о России; начало *Полководца* вызывает в сознании былину или иное эпическое повествование, народную легенду, историческую песнь. В этом отношении существен и вообще зачин от царя или от царского дворца – ведь так начи-

наются почти все былины («Еще было во городе во Киеве, Що у ласкового князя, у Владимира...» и т. п.) и многие народные исторические песни («Не во матушке было, было в Россиюшке, во Россиюшке было, было в каменной Москве. У крыльца-то ли у дворца было государева...» – XVI в.). Это начало в дальнейшем усилено негативным описанием Эрмитажа с его иноземными фавнами и мадоннами – Эрмитажа, которому противопоставлена исконно русская, сказочно русская «палата», Военная галерея. И вот здесь, на стене этой палаты, один из самых больших портретов – портрет полководца, которому посвящено стихотворение, человека с нерусским именем – Барклай де Толли.

К идейно-художественному смыслу «русского начала» мы еще вернемся ниже. Пока же рассмотрим вопрос о жанровой принадлежности и в связи с этим о стиховой форме *Полководца.*

II.

Полководец написан александрийским стихом. Предпошлем его анализу несколько соображений об этой стиховой форме вообще. Александрийский стих навязывает речи свойственные ему законы симметрии – повторяемости полустиший 6+6, целых стихов 12+12, двустиший 12+12 12+12 и, наконец, группы из четырех стихов 12+12 13+13 12+12 13+13. Вот александрийский стих в классически чистом виде, подчиняющийся всем правилам конструкции:

... Великий Петр, потом великая жена,
Которой именем вселенная полна,
Нам к просвещению, к наукам путь открыли,
Венчали лаврами и светом озарили.
Вергилий и Омер, Софокл и Эврипид,
Гораций, Ювенал, Саллюстий, Фукидид
Знакомы стали нам, и к вечной славе Россов
Во хладном Севере родился Ломоносов!...

(В. Л. Пушкин. *К В. А. Жуковскому.* 1810).

Синтаксическая единица здесь охватывает четыре стиха, а подчиненная и относительно законченная груп-

па слов – два (за исключением последнего двустишия, которое, отступая от схемы, в основном сохраняет ей верность). Отдельные полустишия – наименьшие ритмико-композиционные элементы, в большей или меньшей степени противопоставленные друг другу:

Венчали лаврами и светом озарили.

Разумеется, это лишь тенденция, отвлеченный закон, который не всегда проявляется, но по большей части стремится к осуществлению.

Стихотворение *Полководец* начинается не четырехстрочной, а шестистрочной группой, явно представляющей единство, несмотря на кажущуюся самостоятельность стихов 1, 2 и 3:

У русского царя в чертогах есть палата:
Она не золотом, не бархатом богата;
Не в ней алмаз венца хранится за стеклом;
Но сверху донизу, во всю длину, кругом,
Своею кистию свободной и широкой
Ее разрисовал художник быстроокой.

Видимо, характер этой развернутой группы из шести стихов объясняется тем, что структура фразы, начинающей стихотворение, изобразительна: она должна быть «свободной и широкой», как кисть художника; заметим в этой связи растянутость дактилического слова «кистию», еще удлиненного и пиррихием, и притяжательным местоимением «своею» (ср.: «своей кистью»!) Стих состоит из двух половин, причем как первая, так и вторая «изображает» размашистость и вольную живописную манеру Джорджа Доу[2]; во второй половине стиха функцию изобразительности принимают на себя два открытых гласных (о – о):

Своею кистию свободной и широкой...

Дело, однако, не только в живописной манере Доу, но и в самой галерее, которую требовалось нарисовать словесными средствами и о которой Пушкин со свойственной ему точностью сказал, отметив три измерения знаменитой «палаты»:

... сверху донизу, во всю длину, кругом...

В палате двенадцатого года Пушкина поражает сочетание противоположностей: с одной стороны, ее обширность, с другой – концентрированность («толпою тесною»); это единство противоположностей выражено ритмическими средствами: на цезуру приходятся слова, имеющие то мужское окончание, то дактилическое, и эти слова чередуются через одно: *царя*, *золотом*, *венца*, *донизу*, *кистию*, *разрисовал* (ср. и дальше: *нимф*, *чашами*, *охот*, *полные...*)

Дальнейшее возвращает нас к строгому, почти безупречному александрийскому стиху, который соединяется в двустишия, образующие группы по четыре стиха:

Тут нет ни сельских нимф, ни девственных мадон,
Ни фавнов с чашами, ни полногрудых жен,
Ни плясок, ни охот, а все плащи, да шпаги,
Да лица, полные воинственной отваги.

Продолжается «отрицательное описание», теперь, как уже отмечалось выше, «Галерея 1812 года» противопоставлена императорскому Эрмитажу, причем особое значение приобретает иностранно-мифологическая лексика: *нимфы*, *мадоны*, *фавны*; эти слова стилистически контрастируют с подчеркнуто русскими из первой фразы: *чертоги*, *палаты*, *венец*. В отрицательных предложениях с чуть ироническим перечислением живописных сюжетов охарактеризован Эрмитаж, намеренно противопоставленный «палате», как иноземное – отечественному[3]. Далее еще более строгий, на этот раз чуть ли не идеально классический, строй александрийского стиха – в четырех строках:

Толпою тесною художник поместил
Сюда начальников народных наших сил,
Покрытых славою чудесного похода
И вечной памятью двенадцатого года.

Это патетическое четверостишие, по стилю противопоставленное предшествующему фривольно-ироническому перечислению эрмитажных картин, на высокой ноте заканчивает описание галереи; четыре стиха здесь объединены широко развернутой фразой, и они, эти стихи, переливаются один в другой, не распадаясь на полу-

стишия. Теперь появляется лирическое «я» автора – его переживания, ассоциации, размышления:

Нередко медленно меж ими я брожу
И на знакомые их образы гляжу...

Фраза стала короткой – она вмещается в стих; высокая патетика, относившаяся к военачальникам великой войны, сменилась разговорной интонацией, подчеркнутой глагольными рифмами; она относится к самому повествователю[4] и уступит место высокой архаике, едва он снова заговорит о военачальниках – теперь не только о портретах, но и о тех, кто изображен на них:

И, мнится, слышу их воинственные клики.
Из них уж многих нет; другие, коих лики
Еще так молоды на ярком полотне,
Уже состарелись и никнут в тишине
Главою лавровой...

Здесь повествование обрывается – посреди стиха. Начинается новая тема: Барклая де Толли. Однако сначала речь еще не о нем, а о мыслях автора, созерцающего портрет полководца. Резко меняется строй александрийца: он уступает напору речи, ломается под натиском противоречащего ему синтаксиса. Теперь александрийский стих не членится на полустишия и не сохраняет целостности, он дробится на иные сегменты: вводятся переносы. Героем этих четырех с половиной строк является автор, в центре их – его размышления и переживания, которые ритмическим движением стиха подаются прозаизированно, между тем как славянская лексика, относящаяся к высокому предмету его мыслей, подчеркнуто торжественна:

Но в сей толпе суровой
Один меня влечет всех больше. С думой новой
Всегда остановлюсь пред ним и не свожу
С него моих очей. Чем долее гляжу,
Тем более томим я грустию тяжелой.

В пределах этой части последняя строка не получает рифменного разрешения – александрийский стих оказывается фоном для перелома: графически, пробелом, обозначена пауза перед следующей частью стихотворения, в которой дается описание портрета Барклая:

Он писан во весь рост. Чело, как череп голый,
Высоко лоснится, и, мнится, залегла
Там грусть великая. Кругом – густая мгла;
За ним – военный стан. Спокойный и угрюмый,
Он, кажется, глядит с презрительною думой.

Описание, как видим, обрывисто – оно как бы фиксирует отдельные элементы картины; переносы здесь аналогичны переносам в предшествующей части, где автор говорил о себе и своих впечатлениях. Это особенно сближает автора и его героя: их уравнивает стих, но также и лексика; два важных слова повторяются, причем они отнесены сперва к автору, а затем к герою: «С думой новой...» – «...с презрительною думой», «...томим я грустию тяжелой», – «залегла Там грусть великая».

Свою ли точно мысль художник обнажил,
Когда он таковым его изобразил,
Или невольное то было вдохновенье, –
Но Доу дал ему такое выраженье.

Это авторский комментарий к портрету; александрий ский стих вернулся к своей регулярной форме – к четырехстишию, объединяющему развернутую фразу: однако размышления о «психологии творчества» живописца приобретают форму прозаическую – ср. и блеклые рифмы «обнажил – изобразил», «вдохновенье – выраженье», и самое построение фразы, и указательное местоимение «таковым». После этого комментария – снова графический знак паузы, пробел, и крутой стилистический перелом – продолжение в патетическом стиле, приближающемся лексически к оде, общестилистически к эпопее, с обращением к герою стихотворения:

О вождь несчастливый!... Суров был жребий твой:
Все в жертву ты принес земле тебе чужой.
Непроницаемый для взгляда черни дикой,
В молчаньи шел один ты с мыслию великой,
И, в имени твоем звук чуждый не взлюбя,
Своими криками преследуя тебя,
Народ, таинственно спасаемый тобою,
Ругался над твоей священной сединою.

В этом обращении к Барклаю Пушкин формулирует центральную идею стихотворения; трагедия самоотвер-

женного героя и вождя – в незначительном и, казалось бы, случайном биографическом факте: в нерусском звучании имени, звучании, которое не по душе «черни дикой». Это имя в стихотворении ни разу не названо, сам же полководец оценен торжественно-возвышающими характеристиками: «...с мыслию великой», «Народ, таинственно спасаемый...», «...над твоей священной сединою». Александрийский стих снова приобретает крепость, гармоническую регулярность, величавую размеренность. В дальнейшем, после впадающего в прозу предложения, касающегося коварных противников Барклая, поэт развернет фразу сложную, усиленную анафорическим союзом «и», повествующую о судьбе генерала:

И тот, чей острый ум тебя и постигал,
В угоду им тебя лукаво порицал...
И долго, укреплен могущим убежденьем,
Ты был неколебим пред общим заблужденьем;
И на полупути был должен наконец
Безмолвно уступить и лавровый венец,
И власть, и замысел, обдуманный глубоко, –
И в полковых рядах сокрыться одиноко.
Там, устарелый вождь! как ратник молодой,
Свинца веселый свист заслышавший впервой,
Бросался ты в огонь, ища желанной смерти, –
Вотще! –
. . . .
. . . .

Фраза резко обрывается – александрийский стих прерван на самом неожиданном месте: после первой стопы, к тому же такого стиха, который должен был удовлетворить рифменное ожидание; две строки точек указывают на глубокую, необычную по продолжительности трагическую паузу. В беловом автографе в этом месте – строки, впоследствии исключенные автором. Вот они – первые две из них впоследствии заменены новым, улучшенным вариантом:

Там, устарелый вождь! как ратник молодой,
Искал ты умереть средь сечи боевой.
Вотще! Преемник твой стяжал успех, сокрытый
В главе твоей. – А ты, непризнанный, забытый
Виновник торжества, почил – и в смертный час
С презреньем, может быть, воспоминал о нас!

Пушкин заменил стих, обращенный к Барклаю, «Искал ты умереть средь сечи боевой», двумя, из которых первый характеризует необстрелянного юнца – «Свинца веселый свист заслышавший впервой»; второй же является синонимом отброшенного. Ср.:

Искал ты умереть средь сечи боевой.

или

Бросался ты в огонь, ища желанной смерти.

В первом варианте ряд слабостей: 1) «Искал ты умереть» – трудный и нескладный оборот, 2) «средь сечи боевой» – отвлеченное, неточное, излишне архаическое выражение. Слово «сеча» в *Песни о вещем Олеге* уместно – «И холод и сеча ему ничего...»!, уместно оно в *Руслане и Людмиле.* Но для Бородинского боя, где можно было погибнуть не от меча, а от пули и ядра, «сеча», да еще с пустым эпитетом «боевая», скорее всего не удовлетворила Пушкина. Насколько же лучше второй вариант! Его достоинство еще усилено женским окончанием «...смерти» и рифменной незавершенностью – и то и другое «изображает» несвершившееся действие: Барклай искал гибели, долго искал «желанной смерти», и не нашел ее. Прочие отброшенные строки тоже поэтически слабее всего стихотворения. Пушкин мог быть недоволен претенциозно-метафорическим оборотом «успех, сокрытый в главе», где «успех» становится чем-то вроде предмета, а «глава» – каким-то вместилищем: таких неудачных метафор Пушкин в свои стихи не пропускал, хотя в черновиках они у него порой мелькают. Он мог остаться не удовлетворен сочетанием «виновник торжества», которое звучит прозаично. К тому же неверно, будто Барклай умер «непризнанный, забытый» – официальные почести были ему возданы в большой степени: в 1814 г. за участие во взятии Парижа он был произведен в фельдмаршалы, а в 1815 г. получил княжеский титул. «Непризнанный, забытый» – это ф а к т и ч е с к и неверно, но важно и вот что: эти определения кардинально расходятся с концентрацией пушкинского стихотворения, в котором речь идет отнюдь не об отсутствии официального признания Барклая, не о его опале, а о совсем другом: о непризнании его народом. Как будет показано

ниже, только это делает Барклая фигурой подлинно трагической: героем, которого не понял «таинственно спасаемый» им народ.

Итак, Пушкин скорее всего отбросил четыре стиха и заменил их точками из соображений художественных. Эти точки обозначают глубокую, длительную паузу, вслед за которой дается «кода», заключительная часть стихотворения:

О люди! жалкий род, достойный слез и смеха!
Жрецы минутного, поклонники успеха!
Как часто мимо нас проходит человек,
Над кем ругается слепой и буйный век,
Но чей высокий лик в грядущем поколенье
Поэта приведет в восторг и в умиленье!

После паузы обращение к Барклаю сменилось гневной инвективой. Первые два стиха – это именно обращение, варьируемое четырехкратно, – так сказать, «обращенное перечисление». Следующие четыре строки – снова классически совершенный александрийский стих: одна фраза, симметрично распределенная по двустишиям и распадающаяся на равновеликие полустишия.

Полководец – стихотворение внежанровое. Между тем александрийский стих теснее всякой другой стиховой формы связан с жанровой традицией: с эпопеей, эпистолой, сатирой, элегией, идиллией. Пушкин пользуется всеми регистрами александрийского стиха, всеми его интонационными возможностями, разработанными для каждого из жанров в отдельности, – зрелый Пушкин объединяет многие стилистические слои, создавая художественный сплав и сводя вместе, казалось бы, несовместимые структуры александрийца. Так, в *Полководце* сопряжены жанры сатиры, описательной поэмы, послания (даже некоторые интонации оды). Каждая из этих жанровых разновидностей связана с иным соотношением синтаксиса и стиха. Сохраняя внешнее – метрическое – единство стихотворения, Пушкин составляет как бы мозаику из различных жанров, используя тот факт, что, как эти жанры ни различны, все они пользуются общей для них внешней формой александрийского стиха. *Полководец* оказывается внежанровым стихотворе-

нием, но и в то же время композицией многожанровой. «Полижанризм» характерен для Пушкина – своеобразные черты он приобретал уже в стихотворении *Андрей Шенье* (1825), где, впрочем, чередовались различные внешние, метрические и строфические формы: вначале – стансы, строфы четырехстопного ямба с перекрестной рифмовкой:

Меж тем как изумленный мир
На урну Байрона взирает,
И хору европейских лир
Близ Данта тень его внимает...

которые сменяются строфой, чередующей пяти- и четырехстопные ямбические строки и являющейся своеобразной имитацией *Ямбов* Шенье (чередование двенадцати- и восьмисложных стихов):

Подъялась вновь усталая секира
  И жертву новую зовет.
Певец готов; задумчивая лира
  В последний раз ему поет.

Затем идет неупорядоченное чередование строк длинных (шестистопных) и коротких (четырехстопных):

И пламенный трибун предрек, восторга полный,
Перерождение земли.

А затем – элегический александриец, сменяющийся нестрофическим четырехстопным ямбом и – в заключение – одического типа разностопником. Здесь перед нами тоже «полижанризм» внутри одного стихотворения, но объединенный только ритмическим движением (ямб); в *Полководце* многожанровость достигнута соединением ряда интонационных форм александрийского стиха.

Так использованы у Пушкина внутренние ресурсы александрийского стиха. Впоследствии этот стих утратил свою прежнюю популярность и распространенность, – вероятно, из-за того, что он был слишком тесно связан с жанрами и их традицией.

III.

Всего в стихотворении 60 парнорифмованных строк астрофического александрийского стиха. Оно распада-

ется на две части: первая описательна, вторая повествовательно-медитативна. Описательная часть посвящена Галерее двенадцатого года, повествовательная – рассказу о судьбе Полководца, о неназванном в стихотворении Барклае де Толли. По размеру обе части почти равновелики: первая занимает 30 строк, вторая – 26; между ними располагается авторское размышление (четыре строки), данное как бы в скобках и отделенное стилистически от предшествующего и последующего текстов. В состав второй части входит также и заключение, обращенное к роду человеческому; оно занимает шесть строк и представляет собой философский итог.

В свою очередь обе части делятся на соизмеримые разделы. В части I эти разделы следующие: 1) Военная галерея; 2) портреты героев 1812 г.; 3) портрет Барклая де Толли; каждый из этих разделов занимает по 10 строк. После четырех строк «комментария» следует II часть, где тоже три раздела: 1) травля Барклая, 2) трагедия Барклая, 3) философский вывод; в обоих повествовательных разделах тоже по 10 строк, а последнем, медитативном, – 6. Схема композиции такова:

10 строк	10 строк	10 строк	10 строк	10 строк	6 строк
Галерея 1812 г.	Портреты героев 1812 г.	Портрет Барклая	Травля Барклая	Трагедия Барклая	Философский итог
В военной галерее			Судьба Барклая		

Симметрия нарушется только тем, что вторая часть кажется укороченной:

$$10+10+10 \quad 4 \quad 10+10+6$$

Однако второй раздел части II отделен от заключения не простым многоточием, а двумя строками точек, заменяющими текст, – эта пауза, ее возникновение и функция уже рассмотрены выше. То, что текст здесь намеренно пропущен, подтверждается демонстративным отсутствием рифмы и нарушением каталектики:

... ища желанной смерти, –
Вотще! –

Рифменного слова к «смерти» нет, а следующие стихи имеют опять женское окончание: «смеха – успеха»: зна-

чит, пропущено по меньшей мере три стиха. Но пропуск строк («эквивалент текста»[5]) образует паузу неопределенной длительности – в данном случае пауза между разделами вторым и третьим части II восстанавливает нарушенную симметрию:

10 10 10 4 10 10 пауза 6

Для композиции стихотворения, которая оказывается симметричной, существенна смена зрительных планов. Проследим за ней по разделам (в дальнейшем части обозначаются цифрами римскими, разделы – арабскими, промежуточное четырехстишие – цифрой [4].

I_1. В негативной форме изображен царский дворец, где залы разубраны золотом и бархатом, где хранится под стеклянным колпаком знаменитый бриллиант императорской короны, где стены увешаны музейными полотнами иноземных живописцев; изображена также Военная галерея, причем в последних двух стихах дан ее общий вид – впечатление от галереи в целом («...все плащи, да шпаги, да лица, полные воинственной отваги»). Внутри этого раздела мы движемся от нечеткого к четкому, от неопределенно-общего к отдельному; первоначально автор заставил нас беглым взглядом обозреть весь дворец («чертоги»), скользнуть по его убранству, не замечая, что именно покрыто позолотой или обито бархатом, небрежно оглядеть стены многочисленных залов, так что нимфы, мадонны, фавны, пляски и охоты, картины языческие и христианские, религиозные и декоративно-светские смешиваются и образуют хаотическое нагромождение эпох, стилей, жанров. Хаос дворцовых залов сменяется нерасчлененным впечатлением от стен Военной галереи («...все плащи, да шпаги...»), и, наконец, взгляд останавливается на многочисленных портретах (напомним, что всего их 322); стих «Да лица, полные воинственной отваги» фиксирует объект созерцания; взгляд уже более не движется, не скользит, он остановился: самостоятельный, величаво-уравновешенный стих с двумя пиррихиями на 3-й и 5-й стопах закономерно оканчивает этот раздел, венчает его. В зрительном отношении мы словно установили фокус – изображение

приобрело отчетливые контуры. Если применить пример из области кино, можно сказать: камера так быстро двигалась вдоль стен, что предметы на экране мелькали и очертания их сливались, а теперь она вдруг замерла; от общего плана мы движемся к среднему, план постепенно укрупняется.

I_2. Перед нами и вокруг нас – стены Военной галереи, причем план продолжает укрупняться. Сперва общее впечатление от множества портретов – «толпою тесною...»; затем оно конкретизируется, потому что появляется реальный взгляд созерцателя-рассказчика («...я брожу»), который сопоставляет портреты с оригиналами. Конкретность становится двойной: портреты («...молоды на ярком полотне») и оригиналы («уже состарелись...») В этом разделе движение, аналогичное тому, что в предыдущем: от неопределенно-общего к отдельному, от смутного к яркому.

I_3. Перед нами портрет, выделившийся из 322, из «толпы суровой». Он дан сначала как эмоциональное впечатление – «один меня влечет всех больше... Чем долее гляжу, Тем более томим я грустию тяжелой», затем в целом – «Он писан во весь рост», и, наконец, крупным планом взгляд Барклая: «Он, кажется, глядит с презрительною думой». Значит, и здесь то же движение: от смутного к отчетливому.

Итак, от раздела к разделу план укрупняется: от общего к среднему и крупному; сходное движение и внутри каждого из разделов: от общего к конкретному. Схема всей I части оказывается примерно такой:

	Дворец – –Галерея	*Портреты героев 1812 г.*	*Портрет Барклая*
Разделы	*1*	*2*	*3*

Своеобразной, хотя и вполне определенной, моделью всей этой части является первая строка стихотворения:

У русского царя в чертогах есть палата...

где начальные слова как бы обозначают всю империю, которая суживается до дворца, который суживается до одного зала. Фигура суживающейся воронки оказывается схемой и первого стиха, и первого раздела, и всей первой части.

Что до начального раздела, то он демонстративно замкнут, отъединен от дальнейшего текста, – автор вручает читателю ключ к художественно весомой композиции вещи. Эта замкнутость определяется факторами тематическим и синтаксическим, но не только ими. Рифмующие ударные гласные I_1 образуют кольцо:

АА 00 00 00 АА

Кольцо («палата – богата» – «шпаги – отваги») отъединяет I_1 от последующего. I_2 и I_3 тоже, хотя и в меньшей степени, отъединены, замкнуты в себе.

Часть II – обращение к Барклаю, распространенное на два раздела, и обращение к роду людскому, занимающее третий раздел; вся часть объединена обращенностью («ты», потом «вы»), которая в части I отсутствует. Здесь, как было сказано, не описание, а повествование – следовательно, другие закономерности.

II_1. Об отношениях полководца и народа. В начале раздела он стоически одинок, его фигура занимает весь экран – «Все в жертву ты принес земле тебе чужой... В молчаньи шел один...»; затем появляется «народ», который, не понимая его, глумится над ним, и «тот», который, понимая его, все же подыгрывает народу. Движение внутри раздела – в сторону расширения кадра: сначала «ты», потом «ты – они».

II_2. О событиях, явившихся следствием этих отношений, этой травли. В начале раздела полководец снова стоически одинок, его фигура снова занимает весь экран; затем появляется армия, появляется сражение, и все скрывается во мгле «двустрочной паузы».

II_3. О судьбе героя, которого не признает его эпоха, но признáет будущее. Здесь противопоставлены «род людской – герой», «слепой и буйный век – высокий лик – грядущее поколенье», а с другой стороны, «жалкий род (людей) – поэт».

В части II мы движемся в сторону все большей абстракции. В II_2 элемент конкретности слаб («...в имени твоем звук чуждый...»; в II_2 он еще слабее («...на полупути...», «Свинца веселый свист...» – впрочем, это внутри сравнения), и в II_3 абстракция достигает предела. Таким образом, в части II речь идет о судьбе великого человека, которого игнорирует его век, но признáет будущее. Вся эта часть построена как иллюстрация общего положения, к которому мы от раздела к разделу и поднимаемся. Схема второй части примерно такая:

Барклай и народ	*Полководец и его трагедия*	*Великий человек и его век*
1	*2*	*3*

Совместим схемы обеих частей; композиция стихотворения *Полководец* приобретает следующий вид:

Дворец – – Галерея	*Портреты героев 1812 г.*	*Портрет Барклая*		*Барклай и народ*	*Полководец и его трагедия*	*Великий человек и его век*
10	*10*	*10*	[4]	*10*	*10*	*6*

Композиция такого типа глубоко осмысленна: от большого – к малому, от малого – к большому; от России («У русского царя...») – к портрету, от портрета – к человечеству. Сама композиция подчеркивает противоположность великого и ничтожного. Эта противоположность составляет идейную сущность стихотворения: события всемирно-исторического масштаба сводятся к ничтожной глупости, которая изменяет их ход. Поэтому в философском заключении сказано о людях: «...жалкий род, достойный слез и смеха!» Соединение с л е з и с м е х а – это соединение высокой трагедии («О вождь несчастливый...») и низкой комедии, фарса (взгляд

«черни дикой»). Эмблемой такого столкновения противоположностей и становится геометрическая фигура, схематически отражающая композицию *Полководца.*

IV.

Не зная конкретно исторической ситуации, не имея реального комментария, понять часть II нельзя – она приобретает смысл общечеловеческий. В части I даются такие реалии, как дата («...памятью двенадцатого года»), а в [4] даже имя художника – Доу[6]. В части II несколько аллюзий, но каждая нуждается в разъяснении: «В имени твоем звук чуждый не взлюбя...» (имеется в виду чуждое звучание имени – Барклай де Толли), «Тот, чей острый ум...» (имеется в виду Кутузов), «...на полупути... уступить и лавровый венец, И власть, и замысел...» (Кутузов был назначен главнокомандующим 8 августа 1812 г.), «...в полковых рядах...» (Барклай был тогда же назначен командующим 1-й армией). Сам Пушкин, комментируя или, точнее, пересказывая свое стихотворение, писал:

«Это стихотворение заключает в себе несколько грустных размышлений о заслуженном полководце, который в великий 1812 год прошел первую половину поприща и взял на свою долю все невзгоды отступления, всю ответственность за неизбежные уроны, предоставляя своему бессмертному преемнику славу отпора, побед и полного торжества... Минута, когда Барклай принужден был уступить начальство над войсками, была радостна для России, но тем не менее тяжела для его стоического сердца. Его отступление, которое ныне является ясным и необходимым действием, казалось вовсе не таковым: не только роптал народ ожесточенный и негодующий, но даже опытные воины горько упрекали его и почти в глаза называли изменником. Барклай, не внушающий доверенности войску, ему подвластному, окруженный злоречием, но убежденный в самого себя, молча идущий к сокровенной цели и уступающий власть, не успев оп-

равдать себя перед глазами России, останется навсегда в истории высоко поэтическим лицом»[7].

Это в сущности «программа» стихотворения, содержащаяся в заметке *Объяснение*, которая была опубликована в томе IV «Современника» (1836). Стихотворение гораздо содержательнее прозаического пересказа; остановимся, однако, на центральной проблеме стихотворения: в чем трагедия Барклая? Отнюдь не в том, что он будто бы был в опале – у власти, как уже отмечалось выше, он даже оказался в чести; да и опала – не трагедия. В иное время (1830) Пушкин – в черновом наброске – сформулировал свое представление о трагическом: «Что развивается в трагедии? какая цель ее? Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная» (VII, 625). Таков конфликт *Полководца*: человек и народ. В том же *Объяснении* Пушкин писал, обращаясь к нападавшему на него критику: «...вы говорите, что заслуги Барклая были признаны, оценены, награждены. Так, но кем и когда?... Конечно, не народом и не в 1812 году...» (VII, 484). Правительство, монарх осыпали Барклая почестями, народ же отверг его, и в этом – трагедия полководца. (Как показано выше, Пушкин, понимая это, отбросил в окончательном тексте строки со словами «Непризнанный, забытый виновник торжества»). Какова, однако, причина народного недоверия? В своем стихотворении Пушкин ее формулирует достаточно отчетливо:

> Непроницаемый для взгляда черни дикой,
> В молчаньи шел один ты с мыслию великой,
> И, в имени твоем звук чуждый не взлюбя,
> Своими криками преследуя тебя,
> Народ, таинственно спасаемый тобою,
> Ругался над твоей священной сединою.

Эта большая фраза в II_1 содержит объяснение трагедии: народ не понимал замысла Барклая и отверг его, питая вражду к звучанию имени. В самом деле, можно ли представить себе более нерусское звучание? Шотландское «Барклай», французское «де», итальянское «Толли»... В пушкинское время проблема иностранных фамилий, которые носили многие выдающиеся деятели

русской культуры, была весьма актуальной. Итальянцами, французами, немцами по происхождению были строители Петербурга Росси, Растрелли, Доменико Трезини, Луиджи Руска, Кваренги, Тома де Томон, Фельтен и другие; немцами, шведами, датчанами были многие мореплаватели, землепроходцы, исследователи Сибири. Датчанином по отцу был друг Пушкина «Казак Луганский» – В. Даль, впоследствии автор прославленного словаря и собиратель пословиц. Немцем был русский поэт и ближайший друг Пушкина, в ту пору уже давний узник, Вильгельм Кюхельбекер, отдавший на Сенатской площади свою свободу за русскую свободу.

С другой стороны, проблема обострилась еще и тем, что ряд придворных и высших военных и должностных лиц, которые в глазах Пушкина и его единомышленников олицетворяли реакцию, тоже были «немцами»: Бенкендорф, фон Фок, Нессельроде и др. Разумеется, в 1812 г. проблема немцев в армии была не простой, о ней впоследствии много говорит Лев Толстой в *Войне и мире*; и Ермолов, и Багратион негодуют против немецкого засилья – Ермолов издевательски просит государя о «производстве его в немцы», Багратион пишет Аракчееву: «...вся главная квартира немцами наполнена, так что русскому жить невозможно, а толку никакого нет. Я думал, истинно служу государю и отечеству, а на поверку выходит, что я служу Барклаю. Признаюсь, не хочу» (*Война и мир*, том III, часть 2, гл. I), а в другом письме от 7 августа: «...что наша Россия – мать наша – скажет, что так страшимся и за что такое доброе и усердное отечество отдаем сволочам и вселяем в каждого подданного ненависть и посрамление? Чего трусить и кого бояться? Я не виноват, что министр [Барклай] нерешим, трус, бестолков, медлителен и все имеет худые качества. Вся армия плачет совершенно, и ругают его насмерть...» (III – 2 – V). Наиболее полно отношение лучшей части русской армии к Барклаю Толстой выразил монологом князя Андрея в беседе с Пьером; Барклай – чужой, когда Россия оказалась в опасности, «нужен свой, родной человек»; выдумали, что он изменник – это ложь и повлечет за собой новый перекос: «из изменников сделают

вдруг героем или гением, что еще будет несправедливее. Он честный и аккуратный немец...» (III – 2 – VI). Здесь Лев Толстой устами Андрея Болконского явно спорит с пушкинским *Полководцем*: «...сделают вдруг героем или гением, что еще будет несправедливее». Да, для Пушкина Барклай – и герой, и гений. Пушкин спорит с теми, с кем через три десятилетия будет соглашаться Толстой – с единомышленниками Андрея Болконского. Пушкин видит предрассудок там, где позднее Толстой увидит историческую справедливость.

Барклай де Толли был родственником Кюхельбекера – именно от последнего Пушкин впервые узнал о той трагедии, которой посвящено его стихотворение. Видимо, назначение Кутузова было воспринято лицеистами, как и большинством народа, с восторгом; можно полагать, что они, а в их числе и Кюхельбекер, осуждали Барклая за трусость, если не прямо за измену. Через две недели после смещения Барклая, 24 августа, мать Вильгельма Кюхельбекера, Юстина Яковлевна, пишет по-немецки сыну в Лицей: «...Император предоставил ему выбор: возвратиться в Петербург и снова исполнять обязанности военного министра или оставаться при армии. Барклай совершенно естественно выбрал последнее и командует первой частью главной армии под начальством главнокомандующего. Если бы была хоть мысль об измене или о чем-нибудь, что ему можно было вменить в вину, – разве император поступил бы так? Однако Барклай теперь дает доказательство того, что любит свое отечество, так как по собственной воле служит в качестве подчиненного, тогда как он сам был главнокомандующим. Впрочем, пишу это для тебя, – учись не быть никогда поспешным в суждениях и не сразу соглашаться с теми, которые порицают людей, занимающих в государстве важные посты». Ю. Н. Тынянов, приводя это интересное письмо в статье *Пушкин и Кюхельбекер* (1934), заключал: «Нет сомнения, что резкая апология Барклая, полученная в лицее именно в этот момент, была первой апологией Барклая, известной Пушкину, запомнилась и легла в основу его отношений к отодвинутой на задний план официальной историей фигуре Барклая»[1]. Добавим

следующее: во-первых, дело не в официальной истории и даже менее всего в ней, а в отношении к Барклаю народа; во-вторых, можно допустить, что Пушкин вернулся через четверть века к содержанию письма Юстины Яковлевны, размышляя не только о Барклае, но и о многих так называемых «немцах» в России, в том числе о Вильгельме Карловиче Кюхельбекере. Писал же П. Вяземский в стихотворении *Русский бог* (1828):

Бог бродяжных иноземцев,
К нам зашедших за порог,
Бог в особенности немцев,
Вот он, вот он русский бог.

Да ведь и Пушкин за 10 лет до *Полководца* хвалил в письме наследника Константина, за то, что «в нем очень много романтизма; бурная его молодость, походы с Суворовым, вражда с немцем Барклаем напоминают Генриха V». (П. Катенину от 4 декабря 1825. – X, 193). В 1825 г. Пушкин мог насмешливо-презрительно сказать: «с немцем Барклаем»! Через 10 лет Барклай станет трагическим героем, который «навсегда останется в истории высоко поэтическим лицом» (VII, 485).

Итак, трагизм Барклая в том, что он отвергнут народом, не понимающим его. Слово «народ» в стихотворении встречается дважды: в I_2 речь идет о начальниках «народных наших сил» и в II_1 – «Народ, таинственно спасаемый тобою, Ругался...»; война – народная, начальники – «народных наших сил», сам же народ не понимает своего спасителя, «ругается» над его сединой и по отношению к нему оказывается «чернью дикой». Причина враждебности народа к Барклаю указана только одна – звук его имени. В уже цитированном *Объяснении* Пушкин писал о Кутузове: «Имя его не только священно для нас, но не должны ли мы еще радоваться, мы, русские, что оно звучит русским звуком?» И далее Пушкин утверждает, что Барклай де Толли и не мог «совершить им начатое поприще», отдать Москву, бездействовать под Тарутином. «Один Кутузов мог предложить Бородинское сражение; один Кутузов мог отдать Москву неприятелю, один Кутузов мог оставаться в этом мудром деятельном бездействии, усыпляя Наполеона на

пожарище Москвы и выжидая роковой минуты: ибо Кутузов один облечен был в народную доверенность, которую так чудно он оправдал!» (VII, 484). Барклай всего этого совершить не мог, хотя на совете в Филях решительно высказался за оставление Москвы. Денис Давыдов писал: «Доблестный и величественный Барклай, превосходно изложив в кратких словах материальные средства России, кои были ему лучше всех известны, требовал, чтобы Москва была отдана без боя»[9]. Но Барклай не пользовался народной доверенностью из-за своего «бусурманского» имени, и поэтому «один Кутузов мог отдать Москву неприятелю». Кстати, заметим, что в *Военных записках* Д. Давыдова дается портрет Барклая, который, по всей видимости, послужил Пушкину достоверным источником. Так, о Бородинском бое Д. Давыдов рассказывал: «Мужественный и хладнокровный до невероятия, Барклай, на высоком челе которого изображалась глубокая скорбь, прибыв лично сюда, подкреплял Ермолова войсками и артиллерией»[10]. Не те же ли это слова, что у Пушкина? («Чело... высоко лоснится, и, мнится, залегла там грусть великая»). В стихотворении Пушкина имеется в виду именно сражение под Бородином (II_2). *Военные записки* Д. Давыдова относятся к тому же времени, что и пушкинский *Полководец*; из них, кстати, видно, что в 1812 г. автор *Записок* относился к Барклаю с недоброжелательностью и подозрением, что и отразилось, в *Войне и мире*, где после назначения Кутузова Денисов говорит князю Андрею: «...с колбасниками беда – недаром Ермолов в немцы просился. Теперь, авось, и русским говорить можно будет. А то черт знает что делали. Все отступали, все отступали» (III – 2 – XV). Ко времени же написания *Записок* Денис Давыдов преодолел этот взгляд и приблизился к пушкинской концепции середины 30-х годов – понял, что Барклай отступал не как чужак-немец, а как полководец, который долго был «неколебим перед общим заблуждением», ибо понимал стратегическую целесообразность отступления в глубь страны. Во взгляде на Барклая де Толли Пушпин и Давыдов проделали сходную эволюцию.

В стихотворении *Полководец* разработана тема, характерная для европейского романтизма: отношение героя и толпы. Заметим, что и построение вещи напоминает романтические образцы: повествование, сопровождаемое морализующей концовкой (ср., например, стихи де Виньи). Тематическое своеобразие «поэмы-монодии» обстоятельно рассмотрено в исследовании М. Г. Неупокоевой; здесь показан «новый герой» романтической поэмы – «реальная историческая фигура, общественный деятель, гражданин своей страны, художник, мыслитель, волевой и сильный человек с ясной общественной и нравственной позицией и ее интенсивным деятельным выражением»[11]. Рассматриваются такие образы, как Данте, Тассо, Шеридан у Байрона, Лелевель у Мицкевича, Бестужев у Шамиссо, Байрон у Кюхельбекера. Для нас особенно интересен последний пример. В поэме *Смерть Байрона* (1824) Кюхельбекер смотрит на события глазами Пушкина: «В стране Назонова изгнанья» он, Пушкин, созерцает проходящие мимо него Байроновы образы и узнает о смерти английского барда. О гибели Байрона, непонятого, отвергнутого современниками и соотечественниками, говорится так:

Руками закрывает очи,
Эллада, матерь светлых чад!
Вражда и Зависть, дети Ночи,
Ругаться славному спешат...
Прочь, чернь презренная! прочь, злоба!
Беги! – не смей касаться гроба
Того, чьи песни и дела
Почтит дальнейшее потомство!
Беги! умолкни, вероломство!...

Очевидны слова, совпадающие в пушкинском стихотворении со *Смертью Байрона*: *ругаться, чернь, потомство*. Дело, однако, не в этих, скорее всего случайных, лексических совпадениях, а в близости конфликта. Можно ли исключить предположение, что *Полководец*, тематически связанный с В. Кюхельбекером, содержит и напоминания о поэме 1824 г., героем которой был Пушкин?

[1] Автор статьи отсылает читателей к известным работам В. Мануйлова и Б. Модзалевского («Пушкинский временник», 1939) и Г. Кока («Прометей», 1969, № 7), которые содержат творческую историю и дают исторический фон рассматриваемого стихотвоерения.

[2] Георгий Кока в статье *Пушкин о полководцах двенадцатого года* приводит отзывы о живописи Доу А. Бестужева (Марлинского) — «меткая и вольная кисть» и Н. Гнедича — «кисть широкая, смелая, грубая», которые совпадают с характеристикой Пушкина, родившейся, однако, независимо. См. альманах «Прометей», 1969, № 7, стр. 30.

[3] Пушкин «сначала... говорит о месте галереи среди сокровищ царского "чертога" и собрании мировой живописи, о которой, впрочем, поэт отзывается здесь не очень почтительно, насмешливо, рифмуя "девственных мадон" и "полногрудых жен"» (Георгий Кока, *Указ соч.*, стр. 30).

[4] Рассказчик, который наблюдает, гуляя («бродя»), распространен в поэзии пушкинской поры, в особенности же у самого Пушкина. Ср. такие начала, как: «Когда за городом, задумчив, я брожу...», «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» Стилистически во всех таких стихотворениях есть существенные общие черты, наблюдаемые нами и в данном эпизоде (разделе) *Полководца.*

[5] Об этом у Ю. Тынянова («... явление эквивалентов означает не понижение, не ослабление, а, напротив, нажим, напряжение нерастраченных динамических элементов». — *Проблема стихотворного языка.* «Советский писатель», Москва 1965, стр. 47) и Ю. Чумакова (*«Пропуски» текста как структурный принцип Евгения Онегина.* — В кн.: *Марксизм-ленинизм и проблемы теории литературы*, Алма-Ата 1969).

[6] Имя «Доу» (Джордж Доу, 1781-1829) может послужить поводом для размышлений такого же рода, как те, что вызваны именем «Барклай де Толли». Английский живописец, работавший в Петербурге в 1819-1829 гг. во славу русского искусства и русского оружия, назван Пушкиным в самом центре стихотворения.

[7] А. С. Пушкин. *Полн. собр. соч. в 10 томах*, т. II., Москва 1965, стр. 483-85. Дальнейшие ссылки в тексте.

[8] Ю. Н. Тынянов, *Пушкин и его современники*, «Наука», Москва 1968, стр. 238.

[9] Д. Давыдов, *Сочинения*, ГИХЛ, Москва 1962, стр. 531.

[10] *Там же*, стр. 529.

[11] М. Г. Неупокоева, *Революционно-романтическая поэма первой половины XIX века*, «Наука», Москва 1971, стр. 74.

7.

ДЕМОКРАТИЯ, ОПОЯСАННАЯ БУРЕЙ

(О музыкально-поэтическом строении поэмы А. Блока «Двенадцать»)

Тот ветер повсюду. Он — дома,
В деревьях, в деревне, в дожде,
В поэзии третьего тома,
В «Двенадцати», в смерти, везде.

Б. Пастернак. «Ветер».

«Двенадцать» — не связное, последовательное повествование, как вторая поэма Блока «Возмездие» (1910—1921), начатая до и продолженная после «Двенадцати»; это — ряд отдельных эпизодов, следующих друг за другом и соединенных по принципу монтажа. Сам Блок готов признать «Двенадцать» даже не поэмой, а циклом стихотворений (в записи от 14/XII 1918 г. читаем: «Корректура первых трех стихотворений «Двенадцати»)[1]. В самом деле, двенадцать глав-эпизодов, составляющих поэму, до некоторой степени самостоятельны. Как известно, для Блока большое значение имеет цикл: отдельные лирические стихотворения, замкнутые и завершенные, объединяются в композиционное целое, образуя нечто вроде музакальной сюиты или лирического романа[2]. Особенно цельны

---

[1] ЗК, 427.

[2] Здесь Блок следует за Г. Гейне, которого он ценил, пожалуй, выше всех других, чья «Книга песен» состоит из таких циклов как «Страдания юности» («Сновидение», «Песни», «Романсы», «Сонеты»), «Лирическое интермеццо», «Опять на родине», «Северное море». Справедливо пишет Н. Я. Берковский: «Книга песен» не только собрание стихотворений. Это книга по характеру своему цельная, где нет произвола и случайности в порядке и последовательности отдельных стихотворений, где у каждого стихотворения есть свое, строго указанное ему место. «Книга песен» предъявляет к читателю особые требования: в ней важны не только стихотворения, взятые каждое отдельно, важны и связи их друг с другом, их последовательность. «Книга песен» — своеобразный роман, составленный из лирических стихотворений. Здесь нужно пристально следить и за внешней фабулой и за внутренней историей поэта, который в этой книге существует как бы в двух лицах — в качестве автора ее и в качестве героя изображаемых событий». (Н. Я. Берковский, примечания в кн.: Генрих Гейне. Собр. соч., т. 1, М., Гослитиздат, 1956, стр. 335.)

Все, сказанное здесь о Гейне, относится и к Блоку. Пожалуй, в русской традиции предшественником Блока может быть назван А. Григорьев, один из наиболее ценимых им русских поэтов (ср. также циклы у Некрасова, Ога-

«Снежная маска» («Снега», «Маски»), «Заклятие огнем и мраком», «Через двенадцать лет», «Пляски смерти», «О чем поет ветер», «Черная кровь», «Кармен». Впрочем, в каждом из этих циклов степень самостоятельности отдельных стихотворений различна: в «Плясках смерти» стихотворения кажутся более независимыми друг от друга, в «Черной крови» каждое становится как бы элементом поэмы, обладающей единым сюжетом, но сюжетом именно лирическим, не поддающимся пересказу в прозе и более связанным с движением слов-лейтмотивов (*гроза, пепел, ночь*), нежели с событийным содержанием. По композиции такие циклы, как «Черная кровь», приближаются к поэме, подготавливая рождение «Двенадцати». Тем большее значение приобретает в «Двенадцати» самый характер монтажа.

В этом отношении «Двенадцать» — поэма новаторская, единственная в своем роде. Из всех предшественников здесь Блоку ближе, пожалуй, Некрасов; в поэмах «Коробейники» (1861) и «Мороз, Красный нос» (1863) осуществлен принцип монтажа более или менее самостоятельных частей. Например, в «Коробейниках» народные песни смонтированы с авторским рассказом, тоже переходящим в песню, с длинными рифмованными присказками купцов, нахваливающих свой товар («Ситцы есть у нас богатые, Есть миткаль, кумач и плис. Есть у нас мыла пахучие — По две гривны за кусок, Есть румяна нелинючие — Молодись за пятачок!»), с диалогами деревенских торгашей («Славно, дядя, ты торгуешься! Что невесел? ох да ох!» — «В день теперя не отплюешься, Как еще прощает бог...»); да еще отдельно стоят такие вставные тексты, как исполняющаяся на два голоса «Песня убогого странника» («Я лугами иду — ветер свищет в лугах: Холодно, странничек, холодно, Холодно, родименькой, холодно!»). Однако у Некрасова поэма — повествование, которое ведет авторский голос, пусть стилизованный под персонажей, а все же авторский, пронизывающий к тому же почти всю поэму («Вплоть до вечера дождливого Молодец бежит бегом...» — гл. I; «Долго, долго все селение Волновалось в этот день...», «Посмеялись коробейники и пошли своим путем» — гл. II и т. д.). У Блока иначе: его автор-повествователь гораздо менее выявлен и активен [1]. И если говорить о музыкальных аналогиях, то поэма «Возмездие» построена как сонатно-симфонический цикл (аргументировать это положение здесь невозможно), а поэма «Двенадцать» — как симфоническая сюита, в том смысле, в каком понимал этот термин Б. Асафьев (ср.: «...в симфониях сюитного типа диалектическое развитие подменяется

рева, К. Павловой. Об этом см.: В. А. Сапогов. Поэтика лирического цикла А. Блока. Автореферат канд. дис. М., 1967).

[1] О связях Блока и Некрасова в этом плане см. работу П. А. Руднева «Метрика Александра Блока». Автореферат канд. дис., Тарту, 1969, стр. 16.

простыми чередованиями тезисов или сопоставлениями, хотя бы и контрастными, но не вступающими в конфликт»[1]).

Всматриваясь в расположение глав «Двенадцати», видим прежде всего композиционное кольцо. Главы 1-я и 12-я — экспозиция и финал — содержат сходные тематические мотивы: городской пейзаж, ночь, зима, вьюга. Все остальные эпизоды разыгрываются на более ограниченном участке — внутри шагающего по петроградским улицам патрульного отряда. В первой и последней главах место действия как бы расширяющееся: город приобретает черты целого мира — Вселенной. Впрочем, слово «расширяющееся» неточно, ибо в главе 1-й пространство, напротив, сужается. Перед нами сначала Вселенная:

Черный вечер.
Белый снег.
Ветер, ветер!
На ногах не стоит человек.
Ветер, ветер —
На всем божьем свете!

Постепенно «космическое» пространство уменьшается до пределов одного города (не названного Петроградом), появляются прохожие, здания, признаки политической реальности — скажем, плакат об Учредительном собрании; общее становится частным, отвлеченное — конкретным. Вначале — *человек,* потом — *ходок,* еще дальше — *старушка, буржуй, писатель-вития, поп, барыня в каракуле, проститутка, бродяга.*

В последней главе, 12-й, образное движение обратное: от шагающего по улицам дозора («...Вдаль идут державным шагом...»), окликающего нарушителей революционного порядка («Кто еще там? Выходи!»; «Кто в сугробе — Выходи!..»; «Эй, откликнись, кто идет?») и сопровождаемого голодным псом,— к отвлеченному, символическому пространству, в котором действуют такие «персонажи», как эхо («...только эхо Откликается в домах...»), вьюга («Только вьюга долгим смехом Заливается в снегах...»), Христос («...И за вьюгой невидим...»). Голодный пес на глазах теряет реальные очертания и становится фигурой символической. Эта эволюция явственно видна в трех четверостишиях:

Впереди — сугроб холодный,
— Кто в сугробе — выходи!..
Только нищий пес голодный
Ковыляет позади...

— Отвяжись ты, шелудивый,
Я штыком пощекочу!

До сих пор и пес, и дозорные вполне реальны. Но вот происходит перелом, и, хотя вторая половина четверостишия приписана тому же голосу, ясно, что уже и голос изменился, и

[1] Б. Асафьев. Русская музыка XIX и начала XX века. «Музыка», 1968, стр. 199.

пес трансформировался — вырос, потерял очертания подобно своему знаменитому предшественнику, черному пуделю, которого привел в свою рабочую комнату Фауст... Вспомним:

...Но что я вижу? Вот так гиль!
Что это, сказка или быль?
Мой пудель напыжился, как пузырь,
И все разбухает ввысь и вширь.
Он может до потолка достать.
Нет, это не собачья стать!
Я нечисть ввел себе под свод!
Раскрыла пасть, как бегемот,
Огнем глазища налиты...
(Перевод Б. Пастернака)

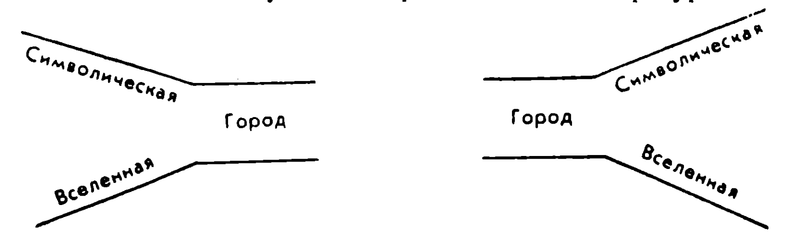
Пудель превращается в чудовище, затем расплывается облаком черного дыма, и, наконец, «когда дым рассеивается, из-за печи в одежде странствующего студента» выходит Мефистофель. В пуделе, оказывается, скрывался Сатана. У Блока в его 12-й главе пес оборачивается «старым миром», и красногвардеец, сперва ругнувшийся по адресу бродячей собаки, теперь проклинает уж не ее, а зловещее прошлое, в ней воплотившееся:

— Отвяжись ты, шелудивый,
Я штыком пощекочу!
Старый мир, как пес паршивый,
Провались — поколочу!

...Скалит зубы — волк голодный —
Хвост поджал — не отстает —
Пес холодный — пес безродный...
— Эй, откликнись, кто идет?

Когда после такого сатанинского превращения пса в «старый мир» появляются образы хохочущей вьюги, а затем и Христа, это воспринимается как художественная закономерность. Последняя тирада, завершающая поэму, приобретает поистине вселенский символический смысл: позади революционного дозора плетется пес, ассоциирующийся с Сатаной, а впереди — Иисус, имя которого рифмой соединено с его извечным антагонистом: «Позади — голодный пес», «Впереди — Исус Христос». Здесь рифма еще подчеркнута синтаксическим параллелизмом, выявляющим антитезу Сатаны и Бога.

Схематически соотношение первой и последней глав можно представить в виде двух симметрично подобных фигур:



Сходство первой и последней глав еще в том, что обе они построены на контрастах. Поэма начинается антитезой:

Черный вечер,
Белый снег...

и антитезой завершается:

Позади — голодный пес,
. . . .
Впереди — Исус Христос.

Поэма, таким образом, движется от одного полюса к другому; вначале антитеза еще непонятна, еще кажется простым контрастным изображением петроградского пейзажа; в конце она становится открыто символическим изображением переломного момента Истории, одновременным фиксированием Прошлого (голодный пес — старый мир), Настоящего (красногвардейцы) и Будущего («Впереди — Исус Христос»). Характерно, что ни в первой, ни в последних главах Двенадцать не названы: в первой они лишь угадываются в разговорных интонациях авторского рассказа («А это кто?..», «А вон и долгополый — Сторонкой — за сугроб...», «Вон барыня в каракуле...»), в никому конкретно не приписанных возгласах («Ай, ай! Тяни, подымай!»), в окликах, явно принадлежащих дозору:

Что впереди?
Проходи!
. . . .
Товарищ! Гляди
В оба!

Заметим, что реплика «Что впереди? Проходи!», звучащая в конце главы 1-й, перекликается и по смыслу, и по рифме с возгласами дозора в главе 12-й:

— Кто еще там? Выходи!

— Кто в сугробе — Выходи!..

— Эй, откликнись, кто идет?

— Кто там ходит беглым шагом
Хоронясь за все дома?

а лозунг, завершающий главу 1-ю («Товарищ! Гляди в оба!»),— с предупреждением, которое произносится кем-то из дозорного отряда, оказывается последними словами, вложенными в уста Двенадцати:

— Эй, товарищ, будет худо,
Выходи, стрелять начнем! —

Причем здесь слово «товарищ» звучит парадоксально: все так перепутано, так хаотично, что можно предполагаемого врага назвать «товарищем».

Итак, в главе 1-й дозор лишь угадывается. А в главе 12-й первый же стих лишен подлежащего:

...Вдаль идут державным шагом...

Затем следует прямая речь, которая никак не вводится, так что остается неясным, кто произносит ту или иную реплику:

— Кто там машет красным флагом?
— Приглядись-ка, эка тьма!
— Кто там ходит беглым шагом,
Хоронясь за все дома?

Наконец, первый стих главы подхватывается первым стихом заключительной тирады (строфы):

...Так идут державным шагом...

Кто же идет? Это не сказано даже в заключении, хотя здесь названы и тот, кто позади, и тот, кто впереди. Неясность, загадочность намеренная: они расширяют пространство, усиливают символичность концовки.

Таковы связи, скрепляющие начало и конец поэмы; их много, они существенны. Однако начало и конец не только подобны, но и противопоставлены друг другу. Известно, что контрастность возникает только между соотносимыми элементами (большое — малое, горькое — сладкое, а не: большое — сладкое, малое — горькое). Поэтому, чем глубже сходство начала и конца, тем выразительнее их противопоставленность.

Между этими главами, образующими кольцо,— десять глав, тоже попарно симметричных, образующих меньшие кольца, которые расположены концентрично. Так, главы 2-я и 11-я повествуют о движении отряда, названного и тут и там цифрой «двенадцать». Начинаются они сходно:

Гл. 2

Гуляет ветер, порхает снег.
Идут двенадцать человек.

Винтовок черные ремни,
Кругом огни, огни, огни...

В зубах — цыгарка, примят картуз,
На спину б надо бубновый туз!

Свобода, свобода,
Эх, эх, без креста!

Гл. 11

...И идут без имени святого
Все двенадцать — вдаль.
Ко всему готовы,
Ничего не жаль...

Их винтовочки стальные
На незримого врага...
В переулочки глухие,
Где одна пылит пурга...

Обратим внимание на словесные и образные соответствия: «Идут двенадцать человек» — «...идут... Все двенадцать...»; «Винтовок черные ремни» — «Их винтовочки стальные»; «...без креста» — «без имени святого»; «Гуляет ветер, порхает снег» — «Где одна пылит пурга»; «На спину б надо бубновый туз» — «Ко всему готовы, Ничего не жаль».

В главе 2-й впервые дана характеристика красногвардейцев: это двенадцать новых апостолов — солдаты, бойцы за свободу, безбожники и каторжники («бубновый туз»), и сопровождает их

тема ветра, звучавшая еще до их появления, в главе 1-й, и продолжающая звучать, когда они исчезают — вернее, когда исчезает в главе 12-й не только именующее их числительное, но даже и местоимение «они».

Главу 2-ю и 11-ю связывает и музыкальная тема марша, где соответствие подчеркнуто словесным повтором — рифмующими словами «шаг — враг»:

Революцьонный держите шаг!
Неугомонный не дремлет враг!

В очи бьется
Красный флаг.

Раздается
Мерный шаг.

Вот — проснется
Лютый враг...

Сходство усилено внутренней рифмой в главе 2-й, укрепляющей ритмичность: *революцьонный — неугомонный*; в главе 11-й этому соответствует тройная и по существу тоже внутренняя рифма, связывающая глаголы *бьется — раздается — проснется*. Ямбическая каденция главы 2-й уступила место хореической в главе 11-й — ритм марша стал предельно отчетливым. Кстати, обратим внимание и на образно-тематическое совпадение: в главе 2-й — неугомонный враг не дремлет, в главе 11-й — лютый враг проснется. Повторяется та же метафора, дополнительно усиливая сходство, подчеркнутое совпадением и смыслов, и образов, и слов, и рифмующихся окончаний и даже аналогичным сочетанием эпитета с существительным («революцьонный шаг» — «мерный шаг», «неугомонный враг» — «лютый враг»).

Таков другой концентрический круг, связывающий вторую главу от начала и вторую главу от конца.

Третья от начала и третья от конца, т. е. главы 3-я и 10-я, образуют еще одно кольцо. Глава 3-я — песенная, но это не одна песня, а монтаж трех, которые выдержаны в разных ритмических формах и, что особенно важно, поются на разные голоса и мотивы. Все они — частушки, но разного типа. Песня «Как пошли наши ребята В Красной Гвардии служить...» имеет аналогии среди частушек и современных ей, и недавних. Сравним по сходству зачина:

Как вчерась-то вечерочком
Телеграмму принесли,
Будто милого убитого
В Германии нашли [1].

Вторая и третья песни тоже опираются на близкие им фольклорные тексты, особенно вторая — с зачином «Эх»: «Эх ты, горегорькое...» (ср. №№ 1877, 1884 и мн. др.). Блоковские частушки обладают всеми атрибутами подлинности: это монтаж песен (мо-

[1] Сб. «Частушка». Библиотека поэта, большая серия. Л., 1966, стр. 246, № 1290. В дальнейшем после текста указывается только порядковый номер частушки.

жет быть, и в самом деле подлинных) и, соответственно, монтаж мелодий (наверняка подлинных), призванных создать ощущение многоголосости и поэтому хаотичности.

В главе 10-й конструкция повторяется. Начинается глава народно-песенным четверостишием:

Разыгралась чтой-то вьюга,
Ой, вьюга, ой, вьюга!
Не видать совсем друг друга
За четыре за шага!

Песня перебивается диалогом, а затем перефразированным лозунгом из главы 2-й, который теперь, в новом хореическом варианте, приобрел песенные черты:

Шаг держи революцьонный!
Близок враг неугомонный!

А это двустишие в свою очередь сменяется мотивом «Варшавянки». Из нее, в несколько преобразованном виде, взяты заключающие главу строки:

Вперед, вперед, вперед,
Рабочий народ!

Сравним припев «Варшавянки» (1897) Г. М. Кржижановского:

На бой кровавый,
Святой и правый,
Марш, марш вперед,
Рабочий народ!

Главы 3-я и 10-я соответствуют друг другу как тексты-монтажи, обе они многоголосы, нестройны, в обеих преобладает песенный хорей, неожиданно перебиваемый ямбом:

Гл. 3	*Гл. 10*
Рваное пальтишко,	Близок враг неугомонный!
Австрийское ружье!	Вперед, вперед, вперед...

Важнейшее, однако, что позволяет объединять обе главы, это — художественное пространство: их действие происходит внутри отряда (глава 3-я — песни, которые вразнобой поются дозорными; глава 10-я — их же песни и разговоры). Даже там, где, казалось бы, речь авторская, она до такой степени стилизована, что уже принадлежит не автору, а Двенадцати («Снег столбушкой поднялся...») [1].

Пропустим одну пару — главы 4-я и 9-я пока остаются за пределами намеченной композиционной схемы; мы к ним вернемся [2].

[1] Ниже будет отмечена еще одна черта, объединяющая первые три и последние три главы: мотив ветра (главы 1, 2, 3-я) и вьюги (главы 10, 11, 12-я). Эта особенность поэмы требует специальной подробной аргументации, которую мы развернем в дальнейшем изложении.

[2] Главы 4-я и 9-я связаны между собой тематически (тема «старого мира», «буржуя») — об этом тоже будет подробнее сказано дальше.

Но главы 5-я и 8-я опять соответствуют друг другу. Глава 5-я — исполненный отчаяния, душевной муки внутренний монолог Петра, обращенный к его любовнице Кате; по форме он восходит к цыганским песням с их неистовой порывистостью, бешеной страстностью, дикими выкриками и выразительнейшими повторами:

В кружевном белье ходила —
Походи-ка, походи!
С офицерами блудила —
Поблуди-ка, поблуди!
Эх, эх, поблуди!
Сердце ёкнуло в груди!

Грубость и необузданная темпераментность этой песни предрекает и психологически объясняет убийство Кати, которое произойдет в следующей, 6-й главе. Впрочем, это не только песня, но и пляска; рефрены, начинающиеся возгласами «эх, эх», сопровождают бурный цыганский танец:

Эх, эх, попляши!
Больно ножки хороши!

Сравним заключительное двустишие, в котором повторяются те же рифмы:

Эх, эх, согреши!
Будет легче для души!

Вспоминается и «Цыганская пляска» Державина, и «Цыганская венгерка» Ап. Григорьева, и стихи самого Блока из «Заклятия огнем и мраком» (1907):

Неверная, лукавая,
Коварная — пляши!
И будь навек отравою
Растраченной души! [1]

Глава 8-я — тоже внутренний монолог Петра, только теперь уже после убийства. Это тоже песня, но не цыганская, а восходящая к воровскому фольклору (и к народной заплачке, обрамляющей песню):

Ужь я времячко
Проведу, проведу...

Ужь я темячко
Почешу, почешу...

Ужь я семячки
Полущу, полущу...

Ужь я ножичком
Полосну, полосну!..

[1] «Четкие и мерные танцевальные ритмы являются одним из основных конструктивных факторов всякой сюиты, также как и искусство изысканных сопоставлений». Это замечание Б. Асафьева — дополнительный довод в пользу сюитности «Двенадцати», хотя в поэме Блока маршевый ритм важнее танцевального. См.: Б. Асафьев. Русская музыка. Л., «Музыка», 1968, стр. 197.

Хоть эта песня и совсем другая, чем предыдущая, кое-что их связывает. Сходны рефрены первой песни с двустишиями второй,— благодаря настойчивым анафорам (там четыре раза «Эх, эх», здесь четыре раза «Ужь я») и рифмующим насквозь окончаниям (там во всех четырех случаях окончания глаголов повелительного наклонения единственного числа на И: *попляши, поблуди, освежи, согреши;* здесь во всех четырех случаях окончание глаголов будущего времени первого лица на У: *проведу, почешу, полущу, полосну*). Обе главы связаны еще мотивом *ножа;* в главе 5-й первый и третий куплеты содержат слово *нож* в рифме:

У тебя на шее, Катя,
Шрам не зажил от ножа.
У тебя под грудью, Катя,
Та царапина свежа!

. . . .

Помнишь, Катя, офицера —
Не ушел он от ножа...
Аль не вспомнила, холера?
Али память не свежа?

В главе 8-й суть всей песни сводится к ножу, и первые три куплета-двустишия служат лишь подготовкой к завершающему эту цепь куплету (который, кстати, в отличие от трех предшествующих оканчивается не только многоточием, но и восклицательным знаком):

Ужь я ножичком
Полосну, полосну! ..

Наконец, еще одна общая черта. Уже отмечалось, что глава 5-я имеет кольцевую композицию благодаря повтору рифм в начале (*попляши — хороши*) и в конце (*согреши — для души*). Глава 8-я тоже замкнута композиционным кольцом — правда, иного свойства. В начале сказано:

Ох ты, горе-горькое!
Скука скучная!
Смертная!

А в конце:

Скучно!

Итак, главы 5-я и 8-я объединяются несомненно: обе они — внутренние монологи одного и того же персонажа, Петра, до убийства и после убийства; обе они — песни, сходные чертами куплетной структуры; обе содержат один и тот же центральный образ — нож; обе отличаются завершенностью, замкнутостью, которые им придает кольцевая композиция.

Остаются две центральные, срединные главы — 6-я и 7-я. В них рассказывается об убийстве Кати (6-я), об отчаянии Петра и о том, как товарищи по отряду убеждают его не слишком казнить себя, думать о революции, а не о самом себе (7-я). Действие обеих этих глав разыгрывается внутри отряда, в обеих

преобладает драматическое начало: диалог, точнее — полилог. В главе 6-й дозорные, окружая лихача, на котором едут Катька с Ванькой, окликают извозчика и друг друга: «Стой, стой! Андрюха, помогай, Петруха, сзаду забегай!..» «Еще разок! Взводи курок!..» Чаще других говорит, видимо, Петр, но рассказчик не уточняет, ему ли принадлежат реплики: «...Ты будешь знать, Как с девочкой чужой гулять!..» И далее: «Утек, подлец! Ужо, постой, Расправлюсь завтра я с тобой!» Затем кто-то, может быть, Петр спрашивает: «А Катька где?» Чей-то голос отвечает: «Мертва, мертва! Простреленная голова!» Один ли голос или несколько произносят дальнейшее: «Что, Катька, рада? — Ни гугу... Лежи ты, падаль, на снегу!..»? Это все намеренно остается непроясненным. Глава кончается повторенным лозунгом из главы 2-й: «Революцьонный держите шаг!» Здесь он звучит парадоксально — дозорные только что совершили убийство, за которое несут ответственность.

Глава 7-я тоже драматична, и здесь ведется разговор, отдельные реплики которого принадлежат разным красногвардейцам: «Что, товарищ, ты не весел? — Что, дружок, оторопел? — Что, Петруха, нос повесил, Или Катьку пожалел?» Петр им отвечает — в голосе его отчаяние и «цыганская» страсть:

— Ох, товарищи, родные,
Эту девку я любил...
Ночки черные, хмельные
С этой девкой проводил...

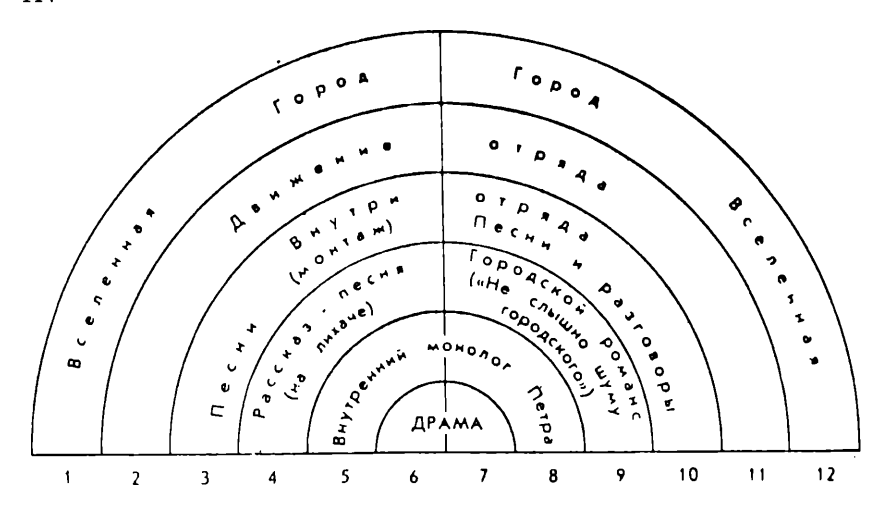
Снова несколько голосов наперебой призывают его взять себя в руки, потому что «не такое нынче время, Чтобы нянчиться с тобой!» Глава кончается куском, в котором подхватывается возглас «Эх, эх!» из главы 5-й. Там было: «Эх, эх, попляши!», здесь: «Эх, эх! Позабавиться не грех!» Заключительные строки противопоставлены концовке предшествующей главы. Там было: «Революцьонный держите шаг!», здесь:

Запирайте етажи,
Нынче будут грабежи!

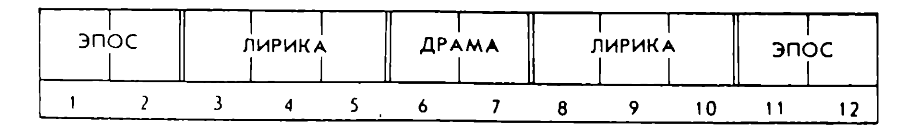
Отмыкайте погреба —
Гуляет нынче голытьба!

Та же конструкция парнорифмованного двустишия, то же сочетание мужских рифм, то же обращение (ср.: *держите шаг — запирайте — отмыкайте*), а смысл — противоположный: там был (правда, чуть ли не иронический) призыв к революционной дисциплине, здесь — призыв к анархической вольности.

Композиционная схема поэмы «Двенадцать» приобретает следующий вид:



События поэмы «Двенадцать» развиваются во времени, подобно всякому словесно-художественному произведению. Однако, как видим, поэма имеет и отчетливую пространственную структуру. Главы поэмы (кроме внешне не похожих друг на друга глав 4-й и 9-й — о них дальше) складываются в симметричные пары, которые образуют концентрические круги[1]. Композиционная организованность «Двенадцати» заходит, однако, еще дальше, чем мы могли это видеть до сих пор. В поэме Блока меняется и авторский угол зрения, чередуются эпос, лирика, драма. Важно понять, закономерна или случайна, ритмична или хаотична эта смена?



Разумеется, такое членение до известной степени условно: в ряде глав жанр (литературный род) выдержан в чистом виде, в других дано соединение разных жанров, однако с явным преобладанием какого-то одного. В главах 1-й и 2-й, а также 12-й

[1] Такая композиция была не чужда Блоку и в иных случаях. В предисловии к другой своей поэме, «Возмездие» (1919), он писал: «Ее план представляется мне в виде концентрических кругов, которые становились все у́же и у́же, и самый маленький круг, съежившись до предела, начинал опять жить своей самостоятельной жизнью, распирать и раздвигать окружающую среду и, в свою очередь действовать на периферию. Такова была жизнь чертежа, который мне рисовался,— в сознание и на слова я это стараюсь перевести лишь сейчас; тогда это присутствовало преимущественно в понятии музыкальном и мускульном. . .» (III, 297). Эти слова можно было бы, почти не меняя, отнести и к «Двенадцати».

ведущим оказывается эпическое повествование с элементами драмы. При количественной оценке (далеко не всегда показательной) получаются следующие результаты:

	Эпос	*Драма*	*Всего стихов*
Глава 1	65	18	83
Глава 2	10	21	31
Глава 12	14	25	39

В главе 1-й эпическое начало количественно преобладает — это повествование, которое ведет авторский голос. Он начинает рассказ, но уже с 11-го стиха явно вбирает в себя интонации персонажей (каких и кого именно — еще неясно) — в восклицании: «...ах, бедняжка!». Дальше снова авторский голос («От здания к зданию Протянут канат»), в котором звучит речь старушки — ее интонация и даже лексика («На что такой... огромный лоскут? Сколько бы вышло портянок для ребят...»). Стилистически авторская речь, сохраняя самостоятельность, приобретает интонации то старушки, которая «кой-как перемотнулась через сугроб», то рабочего-революционера («Что нынче невеселый, Товарищ поп?»). Однако в конце главы авторский голос, очищаясь от примесей, начинает звучать с поэтической торжественностью:

Черное, черное небо.

Злоба, грустная злоба
Кипит в груди....
Черная злоба, святая злоба...

Эти строки — характеристика главного персонажа поэмы, который еще не появился и чей голос пока еще только с большей или меньшей отчетливостью звучит сквозь авторское повествование:

Поскользнулась
И — бац — растянулась!

Ай, ай!
Тяни, подымай!
. . . .
Хлеба!
Что́ впереди?
Проходи!

Этим главным персонажем окажется революционный пролетариат. Он появится в главе 2-й в коллективном образе Двенадцати. Именно с его голосом сливается голос автора-повествователя в заключающем главу лозунге:

Товарищ! Гляди
В оба!

В главе 1-й доминирует повествовательное начало, лежащее в основе эпоса. Оно подчиняет себе начало драматическое, кото-

рос проявляется в прямой речи персонажей, в элементах несобственной прямой речи и даже в настоящем времени повествования [1].

Глава 2-я — тоже от автора, ведущего и здесь, как везде в «Двенадцати», рассказ в настоящем времени. Авторский голос отступает перед вторгающимися в его речь интонациями Двенадцати («Свобода, свобода, Эх, эх, без креста!.. Холодно, товарищи, холодно!»), а затем и перед прямой речью отдельных красногвардейцев («А Ванька с Катькой в кабаке...— У ей керенки есть в чулке! — Ванюшка сам теперь богат...— Был Ванька наш, а стал солдат!»), но снова — через несобственно прямую речь — обретает самостоятельность («Кругом — огни, огни, огни... Оплечь — ружейные ремни...» и т. д. до конца главы); завершается глава намеренно вульгарным, но в то же время возвышенно-патетическим призывом:

Товарищ, винтовку держи, не трусь!
Пальнем-ка пулей в Святую Русь —

В кондовýю!
В избянýю,
В толстозадую!

Эх, эх, без креста!

Здесь автор и его центральный персонаж полностью сливаются, хотя все же преобладает авторский голос. «Пальнем-ка пулей...» произносит тот же голос, который завершал предшествующую главу; недаром в обеих концовках настойчиво звучат лексические и интонационные повторы:

Гл. 1	*Гл. 2*
Товарищ! Гляди В оба!	*Товарищ,* винтовку *держи...*
Черная злоба, *святая* злоба...	Пальнем-ка пулей в *Святую* Русь...

В главе 12-й эпический характер носят начало и конец. Начало («...Вдаль идут державным шагом...») сменяется обменом реплик внутри отряда, реальных («Кто еще там? Выходи!», «Отвяжись ты, шелудивый...») и нереальных — символически-фантастических («Старый мир, как пес паршивый, Провались — поколочу!»). Этот сложный полилог уступает место концовке от автора, подхватывающей начало главы («...Так идут державным шагом...» и далее до конца). Следовательно, и в этой главе эпическое начало главенствует над драматическим.

В главе 7-й, напротив, преобладает принцип драматический,

---

[1] Разбор соотношения реплик в главе 1-й — в кн.: А. Е. Горелов. Гроза над соловьиным садом. Л., 1970, стр. 411 и следующие. См. также статью М. Ф. Пьяных: «Двенадцать» А. Блока. Особенности сюжета и образной структуры». В сб.: Советская поэзия двадцатых годов. Л., ЛГПИ им. Герцена, 1971.

который безраздельно господствовал в предыдущей, 6-й главе. Здесь после авторского введения, которое, впрочем, проникнуто речевыми элементами персонажей («За плечами — ружьеца», «Уторапливает шаг», а ниже — «Он головку вскидавает»), следует разговор: три вопросительные реплики красногвардейцев, ответ — монолог Петра, пять ответных реплик его товарищей, авторский вывод («И Петруха замедляет Торопливые шаги...») и, наконец, концовка, данная как бы от автора, на самом же деле представляющая собой внутренний монолог Петра, намерения которого, по всей видимости, поддержаны настроением отряда («Эх, эх! Позабавиться не грех! Запирайте етажи, Нынче будут грабежи!»).

Еще одна смешанная по жанру глава — 10-я; в ней преобладает лирическое начало (песни), перебиваемое, однако, драматическим,— об этом уже говорилось выше. В остальных главах жанровая принадлежность выступает почти в чистом виде с незначительными примесями.

Количественно в поэме «Двенадцать» преобладают главы лирические — их шесть, то есть половина. Однако лирика поэмы подчинена драматическому принципу: лирические партии даются не от автора, а от персонажей, эти партии оказываются как бы развернутыми репликами, монологами персонажей, участников драмы. Глава 3-я — отражение внутреннего мира всего отряда, увиденного как единый персонаж; глава 4-я — Ваньки и Катьки; главы 5-я и 8-я — Петра; главы 9-я и 10-я — снова (хотя и иначе) отряда. Да и сам повествователь, утверждающий начало эпическое, превращается в персонаж, сливается с отрядом, выступающим в ряде глав как коллективный герой. Свою полную независимость автор-поэт сохраняет лишь в начале и конце глав 1-й и 12-й, 2-й и 11-й. Ему несомненно принадлежат стихи «Черный вечер, белый снег...» (шесть строк) и «Черное, черное небо...» (шесть строк) в главе 1-й, а в главе 12-й первый стих — «...Вдаль идут державным шагом...» — и заключительные девять стихов со строки «...Так идут державным шагом...» и до конца поэмы; в главах 2-й и 11-й тоже можно выделить авторские начало и конец (впрочем, уже с меньшей определенностью) [1]. Таким образом, в целом поэма «Двенадцать» основана на принципе драмы (отсюда — настоящее время, предполагающее не рассказ о событиях, а непосредственный их показ), драматические эпизоды обрамлены эпическими и содержат лирические пассажи. Концентрическая схема несколько трансформируется и приобретает такой вид:

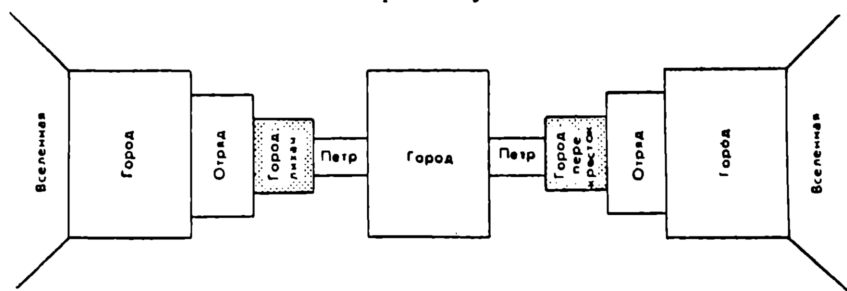
---

[1] «Пожалуй, единственный только раз — в самом конце, в заключительном куплете об Иисусе Христе — прямо и открыто выступает сам автор как субъект высокой лирической речи. Во всех остальных случаях он как бы незримый участник событий, который передоверил свою речь героям». (Вл. Орлов. Поэма Александра Блока «Двенадцать». М., 1962, стр. 131). Это утверждение в основе своей справедливо, хотя и не совсем точно.

Эпос + драма		Драма								Эпос + драма	
		Лирика			Драма		Лирика				
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

Композиция поэмы усложняется, не утрачивая симметрии, установленный выше общий принцип не меняется. Симметрия не нарушается и в том случае, если взглянуть на поэму с точки зрения художественного пространства.

Главы 1-я и 12-я, 2-я и 11-я, как уже говорилось, представляют пространство внешнее — их действие разыгрывается в городе, причем в главах 1-й и 12-й пространство города расширяется до символической Вселенной. В городе происходит и драма, показанная в центральных главах — 6-й и 7-й. «Пространством» остальных глав оказывается либо отряд («внутри отряда»), либо внутренний мир отдельных персонажей (Петра, Ваньки и Кати). На предлагаемой ниже схеме сужение и расширение границ показаны более или менее произвольно: Вселенная, понятно, шире, чем город, но внутренний мир персонажей с внешним пространством не соизмерим, а поэтому лишь в целях большей наглядности он изображен узкой полосой:



Эта тоже условная композиционная схема отражает переходы от пространства символического к реальному и от реального к символическому (Вселенная — город, город — Вселенная), от внешнего к внутреннему и от внутреннего к внешнему (город — отряд, отряд — город), от внутреннего в физическом смысле к внутреннему в духовном смысле (отряд — Петр, Петр — отряд), от внутреннего духовного к внешнему и от внешнего к внутреннему духовному (Петр — город, город — Петр).

В этой схеме, как и в предыдущих, менее всего мотивировано соотношение глав 4-й и 9-й, в отличие от всех остальных как будто не образующих пары. Впрочем, как уже говорилось, они до некоторой степени между собой связаны тематически: в главе 4-й идет речь о Ваньке, который «сам теперь богат», которого красногвардейцы называют «сукин сын, буржуй» (гл. 2), а в главе 9-й дано сочетание городского романса и плаката,

изображающего буржуя и пса — символ уходящего старого мира. Буржуй, враг, как его представляют себе Двенадцать, дан только в этих двух главах: в главе 4-й реально, а в главе 9-й плакатно-аллегорически. Что же касается художественного пространства, то и в той, и в другой главах предстает город, изображенный (в отличие от глав 1-й и 12-й) вполне отчетливым фрагментом: в гл. 4-й это лихач, летящий по улице, в гл. 9-й — перекресток на углу Невского проспекта и Думской улицы, где стоят буржуй и «паршивый пес» — символ «старого мира».

Неявность соответствия глав 4-й и 9-й нарушает четкость композиционной структуры, но, видимо, таков и был замысел Блока: создав симметричное, уравновешенное построение, он сделал его физически неощутимым; осязаемость композиционных повторов, обнажение жесткого каркаса разрушили бы обаяние поэмы[1]. Блок использовал различные средства, сделавшие схему настолько незаметной, что пятьдесят с лишним лет ни один из критиков, писавших о «Двенадцати», не только не обращал на нее внимания, но и вообще ее не замечал, не догадывался о ее существовании. Вл. Орлов, автор монографии о «Двенадцати», видит композиционный принцип блоковской поэмы в многоголосости, в сочетании разнообразнейших ритмов и стиховых форм, в «борьбе, взаимосвязи и соподчинении контрастных тем»[2]. В этом Вл. Орлов безусловно прав, прав он и тогда, когда называет «симфонизм» центральным принципом блоковской поэмы. Дело, однако, в том, что отмеченные Орловым черты не имели бы столь существенного значения, если бы не накладывались на описанную выше композиционную основу. Сами по себе соединения многих ритмических форм и противостоящих контрастных тем не могут создать великого произведения искусства.

В «Двенадцати» важно то, что стройный, предельно гармоничный композиционный ритм сталкивается с множеством разнородных элементов, кажущихся хаотическим нагромождением случайных стиховых форм. Ритм, образуемый композиционным костяком поэмы, мы назовем ее «большим ритмом» или макроритмом: он обращен не к физическому восприятию, не к чувствам читателя или слушателя, а к его подсознанию. Несомненно, мы его воспринимаем, но иными путями, чем, скажем,

---

[1] Противопоставляя поэзию Блока и Брюсова, Д. Е. Максимов пишет: «В стихах Брюсова вместо живого образа нередко позвякивает схема, появляется наглядная, но рационалистически созданная образная конструкция...» (Д. Максимов. Брюсов. Поэзия и позиция. Л., 1969, стр. 73). Блок никогда этого «позвякивания схемы», обнажения конструкции не допускал: каждое его произведение — «живой и цельный поэтический мир», «единство чувственного восприятия и мысли», хотя и он «не считал математичность антитезой поэтичности». (Там же, стр. 73, 76. См. об этом также: Е. Эткинд. Тень Данта... — «Вопросы литературы», 1970, № 11, стр. 91, где цитируются слова Блока о «строгой математичности» искусства.)

[2] Вл. Орлов, цит. соч., стр. 131.

силлабический, метрический, тонический (акцентный), синтаксический, строфический ритмы. В этом смысле композиционный ритм большой поэмы сходен с ритмом прозаического произведения. Ошибаются исследователи, ищущие в прозе физически ощутимые ритмические структуры, свойственные стиху,— ритм прозы скрыт от глаза и уха, как скрыт от них макроритм поэмы «Двенадцать»; он, улавливаемый нашими подпороговыми рецепторами, открывается только анализу.

Композиционная стройность поэмы «Двенадцать» отвечает архитектоническим принципам крупных музыкальных форм и блоковскому представлению о музыке как непременной основе народной революции. Для Блока музыка — в широком смысле этого, очень им любимого, слова[1] — неразрывно связана с понятием ритма или, вернее, ритмов.

В предисловии к «Возмездию» (1919) говорится именно о ритмах поэмы и о том, что самые различные факты действительности (смерть Толстого, увлечение авиацией, убийство Столыпина, французская борьба в цирке и т. д.) для поэта имеют «один музыкальный смысл». И далее: «Я привык сопоставлять факты из всех областей жизни, доступных моему зрению в данное время, и уверен, что все они вместе всегда создают единый музыкальный напор.

Я думаю, что простейшим выражением ритма того времени, когда мир, готовившийся к неслыханным событиям, так усиленно и планомерно развивал свои физические, политические и военные мускулы, был *ямб*» (III, 297).

Блок говорил о ямбе как о «простейшем выражении ритма» — значит, он имел в виду некую иерархию ритмов, в которой ямб, то есть ритм тонический, созданный чередованием слабых и сильных слогов, занимает низшую ступень; отсюда следует, что выше «простейшего выражения ритма» эпохи для Блока существовали и более сложные или, точнее, все более усложняющиеся выражения этого ритма. Иначе говоря, над микроритмом должны стоять ритмы более высокого порядка, должен быть и макроритм.

Ритм — основа музыки. Под музыкой же Блок разумел закономерную цельность, органическое единство мира, не делая различий между действительностью, находящейся вне человека, и культурой — творением его духа и его рук. Поэтому музыка для него — это историческое творчество народа. В статье «Интеллигенция и революция», написанной одновременно с поэмой «Двенадцать», Блок настойчиво твердил о «новой музыке», о «музыке революции». Он с горечью вспоминал об антимузыкальной поре своей жизни, о чувстве «болезни и тоски в годы 1909—1916» и говорил о том, что «теперь весь европейский

---

[1] Вообще же для Блока «дух музыки» — некая «универсальная субстанция». См.: З. Минц. Лирика Александра Блока. Лекции для студентов заочного отделения. Спец. курс. Вып. II, Тарту, 1969, стр. 123 и следующие.

воздух изменен русской революцией»; «поток, ушедший в землю, протекавший в глубине и тьме,— вот он опять шумит; и в шуме его — новая музыка». Обращаясь к собратьям по интеллигентному труду, Блок с иронией и в то же время патетически восклицал: «Мы любили эти диссонансы, эти ревы, эти звоны, эти неожиданные переходы... в оркестре. Но, если мы их *действительно любили*, а не только щекотали свои нервы в модном театральном зале после обеда,— мы должны слушать и любить те же звуки теперь, когда они вылетают из мирового оркестра; и, слушая, понимать, что это — о том же, все о том же» (VI, 11). Далее в той же статье, цитируя «Мертвые души», Блок писал: «Дело художника, *обязанность* художника — видеть то, *что* задумано, слушать ту музыку, которой гремит «разорванный ветром воздух»... «Мир и братство народов» — вот знак, под которым проходит русская революция. Вот о чем ревет ее поток. Вот музыка, которую имеющий уши должен слышать» (VI, 12—13).

Приведенные строки, как и вся в целом статья «Интеллигенция и революция»,— лучший автокомментарий к «Двенадцати» — поэме, в которой «эти диссонансы, эти ревы, эти звоны, эти неожиданные переходы» получили наиболее полное словесно-художественное выражение. Проницательный современник, автор первой книги о поэзии Блока — В. М. Жирмунский в 1921 году писал: «Своеобразная художественная сила поэмы Блока, не имеющая в этом отношении ничего равного в русской поэзии, заключается в создании впечатления грандиозного неразрешенного диссонанса, как в современной музыке» [1]. И критик перечислял элементы этого диссонанса, которые он видел «в самом тематическом содержании», «рядом с этим — кричащие противоречия в выборе словесного материала», метафорический стиль современного поэта-романтика и «словесные обороты фабричной частушки и нового революционного языка»; наконец, разрушение «привычно гармонического и симметрического строения русского классического стиха» [2]. В. М. Жирмунский весьма точно определил «музыкальное» своеобразие «Двенадцати»; к его характеристике поэмы как «грандиозного неразрешенного диссонанса» следует добавить противоречие между симметричной композиционной структурой и мнимо хаотическим нагромождением разнороднейших стилистических форм, из которых слагается словесно-стиховая ткань поэмы.

Есть, однако, в «Двенадцати» сквозной динамический элемент, который изнутри организует это мнимо хаотическое нагромождение. Таковым является маршевый ритм, он постепенно крепнет и одолевает противоборствующую ему поэтическую тему, тему разбушевавшейся стихии. Рассмотрев это противо-

---

[1] В. Жирмунский. Поэзия Александра Блока. Пб., «Картонный домик», 1922, стр. 100.

[2] Там же, стр. 100—101.

борство, мы увидим, как динамическая (временна́я) организованность поддерживает статически-композиционную (пространственную).

Важнейшая симфоническая тема, пронизывающая ряд глав поэмы,— *тема ветра*, вьюги, снежной метели, пурги. Для Блока она была неотрывна от революции. В «Интеллигенции и революции» говорится: «Россия — буря» (VI, 9), «революция, как грозовой вихрь, как снежный буран, всегда несет новое и неожиданное» (VI, 12), «над Россией... пролетает революционный циклон» (VI, 18). Блок не устает разрабатывать образ «революционного ветра» в многочисленных синонимах, к числу которых относится в поэме «Двенадцать» и просторечное «вьюга́» (гл. 10-я и 11-я). Темой ветра поэма начинается, и слово «ветер» становится центральным звукообразом главы 1-й — его звуки слышатся в слове *вечер*, отличающемся от него лишь срединным согласным, и в словах *свете* (*вете*), *человек* (*е-ве*), *белый* и *снег* (*е*):

Черный вечер.	ре — ве — ер
Белый снег.	е — е
Ветер, ветер!	ветер — ветер
На ногах не стоит человек.	е — ве
Ветер, ветер —	ветер — ветер
На всем божьем свете!	вете

Это — тема революционной стихии. Она вновь появится после эпизода со старушкой («Ветер хлесткий!»), после сценки с барыней в каракуле («Ветер веселый И зол и рад. Крутит подолы, Прохожих ко́сит, Рвет, мнет и носит Большой плакат...»), после разговора проституток («...свищет ветер...»).

Мы уже видели, что ветер в начале поэмы врывался на улицы города из просторов символической Вселенной. Этот вселенский ветер переходит и в главу 2-ю, где он кажется укрощенным, мирным: «Гуляет ветер, порхает снег». А. Е. Горелов заметил, что ветер, враждебный обывателям, буржуям и плакату Учредительного собрания, меняется: «Впереди Двенадцати ветер гуляет, снег порхает, стихия разом теряет свою враждебность» [1].

Это наблюдение следует развить. В главе 3-й в революционной частушке поется: «Мы на горе всем буржуям Мировой пожар раздуем»; вновь возникает тема ветра, здесь он не только покровительствует бойцам революции, но и, в метафорической форме, является их главным орудием: ветер снова обретает свои вселенские, космические права,— на этот раз Вселенная предстает объятой революцией. Тема ветра снова появляется в заключительных трех главах — в 10, 11, 12-й. В главе 10-й, после убийства Кати, ветер становится вьюгой, которая слепит людей:

[1] А. Горелов. Гроза над соловьиным садом. Л., «Советский писатель», 1970, стр. 413.

Разыгралась чтой-то вьюга,
Ой, вьюга́, ой, вьюга́!

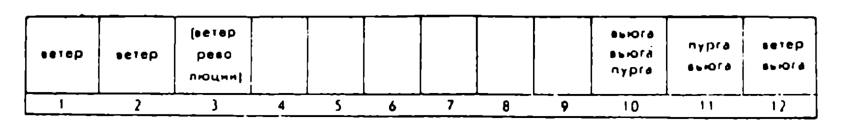
Не видать совсем друг друга
За четыре за шага!

Снег воронкой завился,
Снег столбушкой поднялся...

— Ой, пурга какая, спасе!

В главе 11-й дозор шагает вперед — «В переулочки глухие, Где одна пылит пурга...», «И вьюга́ пылит им в очи Дни и ночи Напролет...» И наконец, в главе 12-й ветер размахивает красным флагом, «...вьюга долгим смехом Заливается в снегах», а Христос идет «за вьюгой невидим... Нежной поступью надвьюжной».

Снова симметрическое построение — первые три и последние три главы:



ветер	ветер	(ветер рево люции)							вьюга вьюга́ пурга	пурга вьюга	ветер вьюга
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

В начале и в конце поэмы образы ветра разные. В первых трех главах ветер — это символическая вселенская стихия, враждебная старому миру («Ветер... рвет, мнет и носит Большой плакат...») и потому благотворная для революции. В последних трех главах это стихия, ослепляющая людей («...вьюга́ пылит им в очи»). Это уже и не ветер, а вьюга, вьюга́, пурга́. Стихия снова становится ветром в главе 12-й, где дозорный отряд, предводительствуемый Христом, опять выходит в бескрайние просторы Вселенной («Это ветер с красным флагом Разыгрался впереди»). Такое развитие сквозного образа поэмы (*ветер — вьюга — ветер*) отвечает взгляду Блока на «революционный циклон». Еще раз напомним его слова из статьи «Интеллигенция и революция» и продолжим приведенную выше цитату: «Революция, как грозовой вихрь, как *снежный буран,* всегда несет новое и неожиданное; она жестоко обманывает многих; она легко калечит в своем *водовороте* достойного; она часто выносит на сушу невредимыми недостойных; но — это ее частности, это не меняет ни общего направления потока, ни того грозного и оглушительного гула, который издает поток. Гул этот все равно всегда — *о великом»* (VI, 12). Подчеркнутые мною слова *снежный буран* и *водоворот* соответствуют образности последних трех глав «Двенадцати»: в них выражена противоречивая сущность революционной стихии, которая возвещает «великое», но и «легко калечит в своем водовороте достойного». Заметим, что в поэме между этими двумя ипостасями стихии есть и переходный образ: он сопровождает лихача, несущего Катьку с Ванькой; глава 4-я

начинается стихом «Снег крутит, лихач кричит...», а в главе 6-й выстрелы, убивающие ни в чем неповинную Катю, вызывают такой же снежный водоворот — повторяются почти те же слова:

Трах-тарарах-тах-тах-тах-тах!
Вскрутился к небу снежный прах!

От этого водоворота — естественный переход к вьюге и пурге главы 10-й, где «Снег воронкой завился...»

Ветер пронизывает поэму — он врывается в нее из блоковской Вселенной, возникающей в начале 1-й главы и вновь распахивающейся в главе 12. Ветер притихает перед воинами Революции, вокруг которых он «гуляет» и ради которых раздувает «мировой пожар», и смиряется перед лицом властителя или, точнее, символа блоковской Вселенной, Инсуса Христа. В заключительных строках последней главы вьюга (вьюга́), которая слепила очи грешным и преступным людям, носителям великого обновления, из дикой стихии становится началом не только мирным, но и прекрасным: Христос идет

Нежной поступью надвьюжной,
Снежной россыпью жемчужной...

Слово «надвьюжной», созданное Блоком (это — единственный лексический неологизм в поэме),— производное от «вьюга», но звучит иначе (тем более иначе, чем два слова с энергичным мужским окончанием — *вьюга́* и *пурга́*). Поставленное в звуковой ряд *нежной — надвьюжной — снежной — жемчужной*, оно проникается семантикой, да и стилистическими свойствами этих соседних, фонетически родственных слов, объединенных между собой пятикратно повторенным звуком *ж*, четырехкратно повторенным сочетанием — *жной*. К тому же слова эти объединяются еще и попарно: *нежной — снежной, надвьюжной — жемчужной*, и в слове *надвьюжной* выступает еще более многозвучное сочетание — *ужной*, роднящее его с тем изысканным эпитетом, с которым его связывает глубокая рифма, основанная на длящемся согласном *ж*. Так сближаются революционеры и Христос: и они и он обладают властью над вселенской стихией. Так поэтическими средствами Блок осуществляет, казалось бы, невероятное: соединяет раздувающих «мировой пожар» красногвардейцев и Христа с его «нежной поступью надвьюжной»,— Христа, который ведь и шагает впереди Двенадцати «с кровавым флагом».

В письме к Л. Д. Блок от 10 июня 1911 года Блок сообщал, что читает «гениальную „Историю французской революции" Карлейля» (VIII, 347), книгу, вторично вышедшую в русском переводе в 1907 году. Блока поразила здесь фраза, которую он многократно вспоминал на протяжении почти десятилетия. Так, в статье «Интеллигенция и революция» он писал: «Россия — буря. Демократия приходит „опоясанная бурей", говорит Карлейль» (VI, 9). В докладе Театральному отделу (ноябрь 1918)

читаем: «...демократии нечего пока противопоставить нашему первому Эсхилу и нашему последнему Скрибу, кроме своего пояса из бурь, в котором она явилась в мир по вещему слову Карлейля» (VI, 299). Не этот ли образ Томаса Карлейля, так глубоко врезавшийся в сознание Блока, подсказал ему принцип композиции поэмы «Двенадцать»? Ведь образно говоря, и сама поэма Блока — это «демократия, опоясанная бурей». Понятие «демократия» разработано в главах 4—9-й, образующих центр поэмы, а первые и последние три главы посвящены буре:

Буря			„Демократия"						Буря		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

Буря, таким образом, одна из симфонических тем «Двенадцати». Другая отмечена движением стихотворного ритма, сопровождающим марш дозорного отряда. В главе 1-й ритм ослабленный, текст порой впадает в прозу:

На канате — плакат:
«Вся власть Учредительному Собранию!»

Пассажи, относящиеся к старушке, писателю, проституткам, лишь едва заметно ритмизованы:

...И у нас было собрание...
...Вот в этом здании...
...Обсудили...
Постановили:
На время — десять, на́ ночь — двадцать пять...
...И меньше — ни с кого не брать...
...Пойдем спать...

Эти обрывки фраз как бы случайно рифмуются то попарно, то по три стиха, а стиховой метр здесь и вовсе не чувствуется. Особенно очевидно ослабление ритмического импульса в заключительных стихах:

Хлеба!
Что впереди?
Проходи!

Черное, черное небо.

Злоба, грустная злоба
Кипит в груди...
Черная злоба, святая злоба...

Товарищ! Гляди
В оба!

Система рифм едва уловима. Трудно заметить, что между собой рифмуют: *хлеба — небо, впереди — проходи — в груди —*

гляди, злоба — злоба — в оба. Ветер все разрушил, развеял — от стихотворной традиции ничего не осталось.

В главе 2-й начинают свой марш красногвардейцы. Этот марш выражается ямбическими стихами, которые впрочем тоже далеки от традиции классического четырехстопного ямба:

Гуляет ветер, порхает снег.
Идут двенадцать человек.

Четырехстопный ямб с цезурой и предцезурной женской клаузулой чередуется с обычным ямбическим четырехстопником. Такое сочетание повторяется неоднократно в этой главе, в которой к тому же стихи перебиваются строками, почти прозаически-аморфными («Холодно, товарищи, холодно!»).

В главах, содержащих песни, и двух центральных, содержащих «драму», стиховой ритм более отчетлив: это, с одной стороны, ритм частушек, пляски, воровской песни, городского романса, с другой — драматических диалогов, близких к прозе. И только начиная с главы 10-й крепнет ритм воинского марша. В этой главе подхватывается уже прежде звучавший лозунг, но теперь он из прозаированного, синкопированного ямба превратился в регулярный, маршевый хорей:

Шаг держи революцьонный!
Близок враг неугомонный!

В этих строках ритмичность чрезвычайно усилена предельно выразительными пиррихиями на третьей стопе:



В главе 11-й марш звучит твердо и воинственно:

В очи бьется
Красный флаг.

Ритмичность усилена еще и тройной рифмой (*флаг — шаг — враг*), и внутренней рифмой (*бьется — раздается — проснется*), и однородностью мужских окончаний. В связи с этими строками Вл. Орлов пишет: «Самим этим маршевым ритмом Блок, бесспорно, хотел выразить волевое, действенное начало революции, поглощающее визгливые ноты и разухабистые выкрики первых песен: «Эх, эх, без креста!», «Эх, ты горе-горькое, сладкое житье!», «Эх, эх, согреши!», «Эх, эх, позабавиться не грех!» и т. п. В поэме все время идет выраженное в ритме противоборство двух начал (как в душах самих двенадцати): стихии —

ветра, снежной пурги, разыгравшейся на всем белом свете, и движения — мерного шага героев, идущих вперед сквозь метель.

Лейтмотив поэмы — «державный шаг» Двенадцати, ритм марша, который сперва перебивает, а потом заглушает беглые частушечные темпы первых песен. Динамическое развитие сюжета воплощено в самой динамике непрерывного, стремительного и все возрастающего движения» [1].

Характерно, однако, что маршевый ритм приобретает особую воинственную регулярность и волевую энергию именно в главе 11-й, когда более всего бушует вьюга, «пылит пурга». Поэма построена не так, что волевой ритм марша берет верх над стихией; по Блоку, оба противоборствующих начала достигают здесь наивысшей силы, а противоречие между ними — величайшей напряженности. Не случайно в главе 11-й повторяется слово *очи,* относясь к обеим враждующим друг с другом темам:

В очи бьется
Красный флаг...
. . . .
И вьюга пылит им в очи
Дни и ночи
Напролет...

То же в главе 12-й; маршевый ритм еще более крепнет. Теперь он превращается в твердые строфы четырехстопного хорея с перекрестной рифмой, причем на ритмически наиболее сильном месте, в четных стихах, рифмы повторены:

...Вдаль идут державным шагом...
— Кто еще там? Выходи!
Это — ветер с красным флагом
Разыгрался впереди...

Впереди — сугроб холодный,
— Кто в сугробе — выходи!..
Только нищий пес голодный
Ковыляет позади...

Стиховой ритм поддержан и повторами слов (композиционный стык строф: «Разыгрался впереди...» «Впереди — сугроб холодный...»), и настойчивыми синтаксическими параллелизмами («Кто еще там? Выходи!» — «Кто в сугробе — выходи!»; «Разыгрался впереди...» — «Ковыляет позади...»). В предшествующих главах маршевый ритм не поднимался до уровня строф — строфы были только песенные; теперь он достиг своей наивысшей выразительности: друг за другом следуют семь строф-четверостиший (песенных строф было гораздо меньше:

---

[1] Вл. Орлов, цит. соч. стр. 136. См. также: П. А. Руднев. Опыт описания и семантической интерпретации полиметрической структуры поэмы А. Блока «Двенадцать». В сб.: Труды по русской и славянской филологии, XVIII, Тарту, 1971.

в главе 5-й — четыре, в главе 9-й — три). До сих пор лишь в центре поэмы, в главе 7-й, были четверостишия (тоже хореический четырехстопник), которые отражали марш дозорного отряда, но разрушались диалогом — он был сильнее строфического ритма — и под конец совсем распадались:

И Петруха замедляет
Торопливые шаги...

Он головку вскидава́ет,
Он совсем повеселел...

Нарушение рифменного ожидания в четных стихах (*шаги — повеселел*) окончательно взрывает ритм, после чего закономерно следуют совсем уже неритмичные строки:

Эх, эх!
Позабавиться не грех!

В этом отношении четырехстопный хорей главы 12-й противоположен такому же размеру в главе 7-й. Здесь не диалог ломает строфы, а строфы подчиняют себе диалог: безудержно разгулявшаяся стихия покорена ритмической дисциплиной марша:

Трах-тах-тах! — И только эхо
Откликается в домах...
Только вьюга долгим смехом
Заливается в снегах...

Снова повторы и синтаксические параллелизмы, а главное — симметричное распределение акцентов; первый и третий стих полноударны, второй и четвертый содержат по два пиррихия в первой и третьей стопах:

–́ ∪ –́ ∪ –́ ∪ –́ ∪
– ∪ –́ ∪ – ∪ –́
–́ ∪ –́ ∪ –́ ∪ –́ ∪
– ∪ –́ ∪ – ∪ –́

Ритмичность доведена до высшего предела; ее усиливают еще и внутренние звуковые переклички слов, стоящих на ритмически параллельных местах:

...только эхо (тольк... эхо)
...долгим смехом (долг... ехо)
Откликается... (ли .. ается)
Заливается... (ли...ается)

Прибавим к этому и сквозные согласные звуки, объединяющие все четверостишие: *только (тлк) — откликается (тклк) — только (тлк) — долгим (длг)*. Строфа, передающая марш Две-

надцати, оказывается самым полным выражением маршево-ритмического начала. В то же время по смыслу и стилистической экспрессии она является и наивысшим выражением разгула стихии, воплощенной здесь — впервые в поэме — романтической метафорой («...вьюга долгим смехом Заливается...»).

Вся 12-я глава в целом — образец композиционной организованности[1]. Первая и последняя строфы начинаются почти одинаковыми стихами:

...Вдаль идут державным шагом...
...Так идут державным шагом...

Первые две строфы содержат повторенные (в рифме) слова: ...*впереди*, ...*позади*. Эти же слова подхвачены в последней строфе, но в обратном расположении: *позади*... *впереди*... Последняя строфа (8 стихов) кажется зеркальным отражением первой и второй (тоже 8 стихов):

1. Это ветер с красным флагом Разыгрался впереди...	ветер... ...впереди
2. Только нищий пес голодный Ковыляет позади...	пес... ...позади
8. Позади — голодный пес Впереди — с кровавым флагом Впереди — Исус Христос	Позади... пес Впереди... ...Христос

Теперь можно на новом, более высоком уровне констатировать, что глава 12-я образует контраст с главой 1-й: там — аморфная, намеренно неритмическая композиция, здесь — максимально ритмическая организованность, пронизывающая и всю главу в целом, и каждую ее клеточку. Поэма «Двенадцать», как уже говорилось, замкнута в кольцо подобных, но и противоположных друг другу глав. Ее поэтическое содержание выражено в движении, сплетении и противоборстве двух тем, проходящих через всю симфоническую сюиту Блока: темы бури *(ветер — вьюга — ветер)*, нарастающей и трансформирующейся от главы 1-й к 3-й и от 10-й к 12-й, и темы марша, ритмичность которого, тоже трансформируясь, неуклонно растет и достигает высшего предела в финале, где этот микроритм наконец приходит в гармоническое соответствие с макроритмом поэмы, ее удивительной по симметрическому совершенству композиционной структурой.

---

[1] Ср. описание ритмической композиции этой главы в статье П. А. Руднева «Опыт описания и семантической интерпретации полиметрической структуры...». Труды по русской и славянской филологии, XVIII, Тарту, 1971, стр. 211—213.

8.

"РАКОВИНА"

СТИХОТВОРЕНИЕ ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА

Быть может, я тебе не нужен,
Ночь; из пучины мировой,
Как раковина без жемчужин,
Я выброшен на берег твой.

Ты равнодушно волны пенишь
И несговорчиво поешь;
Но ты полюбишь, ты оценишь
Ненужной раковины ложь.

Ты на песок с ней рядом ляжешь,
Оденешь ризою своей.
Ты неразрывно с нею свяжешь
Огромный колокол зыбей;

И хрупкой раковины стены,
Как нежилого сердца дом,
Наполнишь шопотами пены,
Туманом, ветром и дождем...

Это стихотворение датировано 1911 годом; одно из важных в сборнике "Камень", оно декларирует место поэта в мире, и не в обществе, а именно в мире, во Вселенной. Поэт подобен пустой раковине, - жемчуга в ней нет, и, казалось бы, она не имеет ценности. Но это мнимо; на самом деле маленькая раковина равновелика океану, который ляжет "на песок с ней рядом" и наполнит ее своими шумáми - вся природа окажется внутри ее хрупких стенок. Раковина в стихотворении растет: океан одевает ее своей ризой, с ней сопрягается "огромный колокол зыбей", у нее не стенки, а - стены /что по-русски даже и сказать-то невозможно/, и эти стены, фантастически раздвигаясь, наполняются всею Вселенной - "...шопотами пены, туманом, ветром и дождем". Раковина - метафора; речь идет о поэте; мы входим в метафору в первой строфе /Я выброшен.../, и выходим

из нее в последней /... нежилого сердца дом/. В первой строфе поэт сравнивает себя – с раковиной:

Как раковина без жемчужин,
Я выброшен...

в последней строфе, наоборот, раковина сравнивается с поэтом, – как выступает в иной, противоположной функции:

И хрупкой раковины стены,
Как нежилого сердца дом...

Эта встречная конструкция /я как раковина, раковина как я/ лишает стихотворение однозначности. Поэт ценен не собственными идеями и образами, а тем, что его сердце вмещает в себя вселенную – он подобен раковине. Раковина ценна не жемчужиной, а тем, что в ней сосредотачиваются шумы океана и даже вся природа – она подобна сердцу поэта. Стихотворение названо "Раковина", а могло бы называться "Поэт", ибо оно посвящено и тому, и другому. Как всегда в метафоре, оба ее члена равноправны, А объяснено через В, но и В объяснено через А. Многосмысленность усилена тем, что в стихотворении фигурирует не океан, а мировая пучина, и это сочетание в равной степени означает океан, и бесконечность, и вечность.

Структура стихотворения выявляется в динамике: она определяется все укрепляющимся единением синтаксиса и стихового метра. В строфе I резкий enjambement –

Быть может, я тебе не нужен,
Ночь; ..

создающий диссонанс; так выявляется изначальное противостояние – великого и малого, Вселенной и "я", океана и раковины. Диссонанс постепенно преодолевается: строфа 2 крепче I-ой, хотя и содержит "но", а, значит, хоть и ослабленное, а все же противопоставление; строфа 3 заменяет противопоставление анафорическим повтором; наконец, строфа 4 – целостное синтаксическое образование, нерасчленимое на полустрофия. Схема выглядит так:

I. $1\,{}^{1}/_{8} \mp 3\,{}^{7}/_{8}$
II. 2 ∓ 2
III. $2 + 2$
IУ. 4

Соотношение синтаксиса и строфы тоже стало метафорой: их слияние оказывается формальным осуществлением слияния в нерасторжимом единстве природы и "я", океана и раковины.

Этой динамике соответствует другая: смены местоимений. В строфе I преобладает "я"/дважды/, в строфе 2 – "ты"/трижды/, в строфе 3 – "ты"/дважды/ и "она"/дважды/, в строфе 4 местоимений нет, но здесь явно господствует мы:

I. я
II. ты
III. ты – она /я/
IУ. / мы /

Это отражение того же слияния, о котором говорилось выше.

Отметим фонетическое свойство стихотворения "Раковина"; в нем отчетливо слышны шипящие ш и ж, которые, появляясь в первой же строке /нужен/, нарастают, усиливаются, очевидно подготавливая нас к слову "шопоты", к которому устремлено стихотворение:

I.	может – нужен	ж – ж
	жемчужен	ж – ж
II.	равнодушно – пенишь	ш – ш
	поешь	ш
	полюбишь – оценишь	ш – ш
	ненужный – ложь	ж – ж /ш/
III.	ляжешь	ж – ш
	оденешь	ш
	свяжешь	ж – ш
IУ.	нежилого	ж
	наполнишь шопотами	ш – ш
	дождем	ж

В конце шипящий звук становится особенно интенсивным; музыкальный поэт Мандельштам без сугубой надобности не позволял себе непроизносимого столкновения согласных:

наполнишь шопотами   шш

Этим шипящим противостоит другой звук – открытый гласный – в стихе:

Огромный колокол зыбей   а – о – о – о – о

который концентрирует в себе звук, преобладающий в рифмах стихотворения: из I6 строк шесть /40%/ рифмует на о /мировой-твой, поешь-ложь, дом-дождем/, к тому же эти шесть строк четные, то-есть самые важные /ведь строки I и 3 нередко вообще не связаны рифмами при рифмах 2 и 4, тогда как наоборот не бывает - строфа А В С В встречается часто, строфа А В А С невозможна/.

Итак, звуковую доминанту в "Раковине" образуют шипящие - ж - ш, ведущие нас к словам наполнишь шопотами, и открытое о, ведущее к словам огромный колокол.

Можно ли обойтись без этих ритмико-синтаксических и фонетических форм стихотворения, материализующих его идею?

Еще одна важная сторона стихотворения: оно открывается пространством мировой бесконечности /ночь, из пучины мировой/, которое суживается в океан /волны пенишь... поешь,... на песок... ляжешь/ и в раковину, а потом снова расширяется до всей природы /...туманом, ветром и дождем/. Первое "природное пространство" /строфа I/ отличается от второго /строфа 4/ неоформленностью, неконкретностью - это ночь и мировая пучина, это страшный в своей нерасчлененности хаос; второе "природное пространство" /в строфе 4/ кажется прирученным, доступным человеческим чувствам и потому словам. Что же произошло? А вот что: стихия Вселенной прошла через сердце художника, и хаос приобрел черты космоса; искусство облагородило ее, приблизив к человеку. В этом - весь Мандельштам, поэт, для которого культура, искусство выше природы:

Стихийный лабиринт, непостижимый лес,
Души готической рассудочная пропасть.
Египетская мощь и христианства робость,
С тростинкой рядом дуб, и всюду царь - отвес.

Но чем внимательней, твердыня Notre-Dame,
Я изучал твои чудовищные ребра,
Тем чаще думал я: из тяжести недоброй
И я когда-нибудь прекрасное создам.
(Notre-Dame, 1912)

Ночь и мировая пучина - это "тяжесть недобрая", а шопоты пены, туман, ветер, дождь - хоть еще не искусство, не мир прекрасного, но приближение к нему, потому что уже мир человеческий.

Как же весь этот комплекс передан во французском переводе?

Le coquillage

Tu n'as pas, c'est possible, nuit,
Besoin de moi; du gouffre des mondes,
Comme un coquillage démuni de perle,
Je me suis échoué sur ta rive.

Indifférente, tu brasse tes lames
Et tu chantes, inflexible;
Mais de lui tu t'éprends, tu vénères
Le mensonge, l'inanité de ce coquillage.

Sur le sable, près de lui étendue, tu te couches
Pour le couvrir de ton ample vêtement,
Indissolublement à lui tu abouches
L'énorme cloche de la houle;

Et les parois fragiles du coquillage,
Comme la maison d'un coeur inhabité,
Tu les emplis de murmures d'écume,
De vent, de brume, de pluie ...

(Jean-Claude Schneider, 1975)

Нет метра. Нет рифм. Нет фонетической организации стихотворения. От оригинала осталось лишь то, что способен сохранить даже совсем слабый, даже никуда негодный перевод: движение сюжета и композиция. Отмеченная нами фигура во французском тексте воссоздана; она начинается с мировой бесконечности (nuit, gouffre du monde), сужается до океана (tu brasses tes lames Et tu chantes ...) и до крохотной раковины (coquillage), чтобы в строчках 3-4 снова расшириться до всемирного пространства(... De vent, de brume, de plue). Еще сохранено - в основном - движение мысли и образов, смена местоимений, сюжет слияния я и не-я.

Но – но все это в прозаическом переводе /а ведь перед нами, несмотря на строчечное членение текста, явная проза/ остается пустой декларацией, не подкрепленной словесно-стиховой материей. В стихе все, декларированное в прямых формулах, одновременно осуществляется в образах, синтаксисе, фонетике; все элементы речи и ритма сливаются в единстве поэтического содержания. В прозаическом переводе Шнейдера эти элементы случайны, их можно заменить другими, они не мотивируют — друг друга и даже вообще друг другу не нужны. Случайно вспыхивающие рифмы не только не улучшают положения, но значительно ухудшают его, уничтожая вообще всякую закономерность /в строфе 3: couches - abouches / - даже закономерность благозвучной прозы, и образуют какую-то ублюдочную форму не то прозы, не то стихов, которая и не проза, и не стихи. Сделана попытка /сознательная ли?/ компенсировать сквозной звук ж-ш иным, mu(r): démuni (I), murmure - ecume - brume (4) и это могло бы стать основой звуковой организации стихотворения, устремленной к слову murmure, но не стало, потому что нет ритма, то-есть верховной звуковой закономерности. Отметим еще одно потенциальное достоинство перевода - цепочку сходных отрицательных слов, подобных сходным словам в оригинале:

несговорчиво - ненужной - неразрывно - нежилого

Indifférente - inflexible - inanité -

indissolublement - inhabité

Однако и это пропадает в хаосе нестройного текста. Хаотичность усилена заменой содержательного будущего времени опустошенным настоящим /вместо: полюбишь, ляжешь, свяжешь, наполнишь - tu t'éprends, tu vénères, tu te couches, tu abouches, tu emplis /; заменой активности не-я активностью я /не - я выброшен, а - je me suis échoué ... /

Перед нами - подстрочник, бледная тень замечательного стихотворения, утратившая художественность. Стремление к дословности ведет порой к нелепостям. Что значит, например, странное начало /столь глубоко мотивированное в оригинале - и смыслом, и звуком/ - Tu n'as pas, c'est possible, nuit, Besoin de moi ... ? Почему в прозе такой странный порядок слов? Какой смысл во вводных словах "C'est pos-

sible" ? Зачем enjambement - и перенос в другую строку лишь части отрицательного оборота - "tu n'as pas / besoin de moi"? К тому же - при такой дословности - нельзя простить неточных слов: tu vénères ... l'inanité, près de lui étendue, tu te couches, и т. п. Да и стилистические огрехи бросаются в глаза - indissolublement à lui tu abouches ... Длинное, сугубо книжное, едва ли не ученое или бюрократически-юридическое indissolublement торчит в тексте ржавым гвоздем.

Таков один из переводов "Раковины", последний. Посмотримся к другим. Вот еще перевод:

Suis-je inutile et hors d'usage,
Nuit? Du gouffre de l'univers,
Sans perle, un simple coquillage
Jeté sur le bord de la mer?

La vague écume sous ta bise,
Ton chant est sauvage et lointain,
Mais tu l'aimes, ô nuit exquise,
Ce coquillage étrange et vain.

Le couvrant d'un manteau d'étoiles,
Près de lui sur le sable d'or,
Tu le berce pendant qu'il dort
Du bruit houleux de la rafale.

Maison d'un coeur sans habitants,
Ce coquillage aux murs fragiles,
Remplis-le de rumeurs subtiles,
De brouillard, d'écume et de vent!

(Katia Granoff, 1961)

Здесь выдержан ритм восьмисложника и почти похожи на подлинник строфы I и 2 с рифмами А в А в, которые почему-то меняют порядок в строфах 3 и 4, где - А в в А. Но внешней форме принесено в жертву слишком многое. Во имя рифмы появились "затычки", в смысловом и стилистическом отношении противоречащие стихотворению. В самом деле: почему Suis-je ... hors d'usage? Ведь у Мандельштама речь идет о поэте-человеке, как бы изначально отторгнутом природой и обреченном на отдельность от нее; почему же - hors d'usage, как если бы природа, Ночь, использовав Человека, выбросила его, как испорченную вещь? Почему? Потому что usage нужно переводчику как рифма к слову coquillage. Слабая причина! А почему nuit exquise? Разве та ночь, к которой обращается поэт и которая является метонимией первобытного хаоса, синономом "пучины мировой" - примечательна? изысканна? даже - прекрасна? Этот эпитет разрушает художественную логику всего стихотворения, а нужен он только для того, чтобы служит рифмой к brise. То же относится к еще одному эпитету: rumeurs subtiles; это слово неуместно-оценочно, да и просто ненужно. Насколько лучше у Шнейдера: murmure d'écume. Не в духе строгой торжественности Мандельштама и банально-романтический эпитет Ce coquillage étrange ... , и сентиментальная метафорическая привычность Tu le berces pendant qu'il dort. Эти малые искажения губят стихотворение, делают перевод - при внешнем сходстве - внутренне принципиально отличным от подлинника; жаль, перевод К. Грановой мог бы приблизиться к нему, он обладает рядом достоинств, - в частности, он похоже воспроизводит ритмико-синтаксическую динамику - от разбитой переносом первой строфы до твердой последней, оканчивающейся превосходным стихом: De brouillard, d'écume et de vent!

Еще один перевод:

Peut-être te suis-je inutile,
Nuit; de l'abîme universel
Je suis sur ta rive jeté
Comme un coquillage sans perle.

Ta vague indifférente bat,
Et tu chantes, inconciliable;
Mais tu aimeras, tu apprécieras
Le mensonge de l'inutile coquillage.

Tu vas revêtir ta chasuble,
T'étendre sur le sable près de lui,
Y nouer avec des liens indissolubles
La cloche énorme des roulis.

Et le coquillage fragile,
Tu vas l'emplir d'un murmure d'écume,
Comme la maison d'un coeur inhabité,
Et de vent, et de pluie, et de brume ...

(Francois Kérel, 1975)

В отношении лексики, образности, да и воспроизведения смыслового содержания этот перевод - лучший. Если не считать одной грубой и смешной ошибки / Tu vas revêtir ta chasuble вместо "Оденешь ризою своей" - ее, раковину, а не себя!/, почти все остальное передано близко и внутренне точно. Оба сравнения (Je suis ... jeté Comme un coquillage, Tu vas l'emplir Comme la maison d'un coeur ...) заключают пьесу в кольцо, о функции которого говорилось выше. Эпитеты с отрицательными префиксами соответствуют сходному их нагнетению в оригинале (indifférente, inconciliable, inutile, indissolubles). Движение местоимений, диалектика я и не-я воссозданы достаточно верно. Сочетание настоящего времени строф I и 2 с будущим строф 2-4 вполне соответствует намерениям автора. И все же ... Все же стихотворение существует лишь в намеке, в виде тени.

Оно не художественно, потому что не образует системы. Его внешная форма не отличается обязательностью. Каждая из четырех строф подчиняется собственным правилам, отличным от других трех:

Строфа I. Восьмисложный метр, белые стихи.

Строфа 2. Две первые строки - белый восьмисложник, две

последние содержат 10 и 12 слогов, то-есть представляют собой прозу.

Строфа 3. Первая и последняя строки - восьмисложник, вторая и третья содержат по I0 и I2 слогов. Рифмы А в А в.

Строфа 4. Первая строка - восьмисложник, остальные I0, II, 9. Рифмы: А В с В.

Перед нами то белые стихи /I/, то обыкновенная проза /2/, то смесь прозы со стихами /причем стихи - строки I и 4, а рифмуют строки I и 3/, то проза, перебиваемая рифмами /строки 2 и 4/.

Я сказал, что каждая строфа подчиняется своим законам. Это неверно. Лучше скажем, что у каждой строфы собственный облик, а законов никаких нет. И это - губительно, это - хуже всех возможных вариантов. Скверно, когда стихи переводятся прозой - но эту условность можно принять. Скверно, когда рифмованные стихи переводятся белыми, но к этому можно привыкнуть. А так ... То белые стихи, то рифмованные, то проза, то проза с рифмами. Каков же Мандельштам, недоумевает французский читатель?

А что знает о "Раковине" читатель немецкий?

Die Muschel

Ich weiß es, Nacht: ich geh dich wohl
Nichts an. Aus ihr, der Weltenschlucht,
Geschleudert, eine Muschel, hohl,
Lieg ich am Rande deiner Bucht.

Du Unbeteiligte, du rollst
Dein Meer, du hörst nicht, singst, singst fort.
Doch sie, die leer und unnütz ist, du sollst
Sie lieben, deine Muschel dort.

Im Sand, da liegt ihr, dein Gewand
Schlägst du um sie, die zu dir schlüpft.
Die große Glocke Dünung: an
Euch beide hast du sie geknüpft.

Die Wände - brüchig; dieses Haus
Ist unbewohnt, wie's Herzen sind.
Du füllst mit Schaumgeflüster aus,
Mit Regen, Nebelschwaden, Wind ...

(Paul Celan)

Стихотворение П.Целана по смыслу, "по единицам смысловой информации", необыкновенно близко Мандельштаму, и в то же время оно другое, Целаном заново сочиненное, хотя в известном отношении подлиннику и не уступающее. Трансформирована, прежде всего, эмоциональная напряженность и, значит, интонация. У Мандельштама тон торжественно-спокойный, - лишь в начале, в строфе I, допускается срыв; в дальнейшем речь движется все медленнее и величавее. Монолог Целана, обращенный к Ночи - нервно-задыхающийся; чередование женских и мужских рифм замененно одними мужскими - уже это придает речи отрывистость. Такова же и функция дислокаций разного рода, - антисипаций, реприз и других: Aus ihr, der Weltenschlucht ... du sollst sie lieben, deine Muschel ... Im Sand, da liegt ihr ... или enjambement - у Мандельштама было всего лишь одно в первой строфе, дальнейший текст оказывался постепенным преодолением начального диссонанса; у Пауля Целана перенос становится правилом - он встречается в строфе I /... ich geh dich wohl/Nichts an .../ дважды в строфе 2 /... du rollst/ Dein Meer, ... du sollst/Sie lieben .../ дважды в строфе 3 /... dein Gewand/Schlägst du um sie ...,... an/Euch beide .../ и один в строфе 4 /... dieses Haus/Ist unbewohnt .../, всего шесть - шесть переносов! Каждая строфа - поле битвы между синтаксисом и стихотворной решеткой, между статикой метра и страстной динамикой речи. Интонации живого голоса слышнее, чем у Мандельштама, где они подчинены ритму стиха - малым и большим единицам этого ритма, и намеренно приглушены. У Целана - открытая страстность, освобожденный темперамент, многообразные голосовые модуляции - от возгласов до ласкового шопота:

... Aus ihr, der Weltenschlucht,
Geschleudert, eine Muschel, hohl,
Lieg ich am Rande deiner Bucht.

Каждый сегмент этой фразы не произносится ровным, "белым" "классическим" голосом, но выкрикивается отдельно, высвобождаясь из синтаксических связей, голосом повышаемым / geschleudert / или понижаемым / hohl /.

Пауль Целан написал новое стихотворение "по Мандельштаму", новое и, одновременно, то же самое. Он разработал другую поэтику, в основе которой лежит другой образ автора. Он исходил, очевидно, из того, что немецкая поэтическая система, - для того, чтобы принять "Раковину" Мандельштама, - требует переключить стихотворение в иной эстетический регистр. Может быть, это и так - сходной точки зрения придерживался Шиллер, когда переводил "Федру" Расина шекспировским пятистопным ямбом, заменяя этим динамическим стихом симметричные двустишия александрийца. Так или иначе, Пауль Целан создал подлинный эквивалент: на место одной целостности он поставил другую. В его тексте - свой космос, в котором все мотивировано, пусть порой иначе, чем в оригинале: переносы, дислокации, мужские рифмы, движение местоимений, обрывистость речи, перебои метра, звуковые цепочки / Mu<u>sch</u>el - <u>Sch</u>aumgeflüster - Nebel<u>sch</u>waden / и, разумеется, главное - все без исключения образные сдвиги, все интонационные ходы. Мотивированность же всех элементов словесного произведения, необходимость их сосуществования в виде именно этой системы, вообще - системность, отсутствие случайностей, бесконтрольного авторского произвола - это необходимые условия искусства. Вот почему "Раковина" Пауля Целана принадлежит к искусству, другие же переводы - нет.

1976

9.

Н. ЗАБОЛОЦКИЙ

«ПРОЩАНИЕ С ДРУЗЬЯМИ»

Это стихотворение, написанное в 1952 году и принадлежащее к шедеврам поэзии Заболоцкого, было опубликовано лишь четыре года спустя, в сборнике «День поэзии» 1956 года:

В широких шляпах, длинных пиджаках,
С тетрадями своих стихотворений,
Давным-давно рассыпались вы в прах,
Как ветки облетевшие сирени.

Вы в той стране, где нет готовых форм,
Где всё разъято, смешано, разбито,
Где вместо неба — лишь могильный холм
И неподвижна лунная орбита.

Там на ином, невнятном языке
Поет синклит беззвучных насекомых,
Там с маленьким фонариком в руке
Жук-человек приветствует знакомых.

Спокойно ль вам, товарищи мои?
Легко ли вам? И всё ли вы забыли?
Теперь вам братья — корни, муравьи,
Травинки, вздохи, столбики из пыли.

Теперь вам сестры — цветики гвоздик,
Соски́ сирени, щепочки, цыплята...
И уж не в силах вспомнить ваш язык
Там наверху оставленного брата.

Ему еще не место в тех краях,
Где вы исчезли, легкие, как тени,
В широких шляпах, длинных пиджаках,
С тетрадями своих стихотворений.[1]

По истокам жанра «Прощание с друзьями» близко к дружескому посланию, однако оно адресовано тем, с кем вместе поэт начинал в 1920-х годах свой путь, но кто в 1956 году был уже мертв. В основе стихотворения трагический парадокс: в нем сочетаются элегия, реквием и разговорно-естественный монолог, содержащий

---

[1] Н. А. Заболоцкий. Стихотворения и поэмы. Изд. «Советский писатель», М.—Л., 1964, стр. 125—126. (Библиотека поэта. Малая серия). В дальнейшем страницы этого издания указываются в тексте.

к тому же вопросы, которые задаются как бы в надежде получить ответ («Спокойно ль вам, товарищи мои?..»). Торжественность реквиема звучит в строфах пятистопного ямба с чередованием перекрестно рифмующих окончаний (по формуле *м—ж—м—ж*); синтаксическое движение совпадает с движением строк и строф: предложение, распадаясь в большинстве случаев на две части, охватывает всю строфу и оканчивается вместе с ней. Однако женское окончание четных стихов лишает строфу звуковой завершенности (такая каталектика характерна для неторопливо-раздумчивых философских стихотворений Заболоцкого — «Засуха», «Ночной сад», «Еще заря не встала над селом», «Когда вдали угаснет свет дневной», «Сон»). Возможно, что интонация «Прощания...» восходит к пушкинскому «19 октября» (1825), которое тоже — послание к друзьям и тоже содержит горестные размышления о смерти и одиночестве:

Пируйте же, пока еще мы тут!
Увы, наш круг час от часу редеет;
Кто в гробе спит, кто дальный сиротеет;
Судьба глядит, мы вянем; дни бегут;
Невидимо склоняясь и хладея,
Мы близимся к началу своему...
Кому ж из нас под старость день Лицея
Торжествовать придется одному? [2]

В «19 октября» сложная восьмистишная строфа пятистопного ямба, обладающая законченностью: и первая, и вторая ее половины завершаются мужской рифмой. Женские окончания в четверостишиях Заболоцкого придают им медлительность. Впрочем, медлительность создается и другими средствами — ритмом, синтаксисом, обилием эпитетов. В строфе I, например, скорбно-торжественная медлительность образуется и тем, что подлежащему «вы» предшествуют развернутые определения, и эпитетами, и местоимением «своих»:

В *широких* шляпах, *длинных* пиджаках,
С тетрадями *своих* стихотворений,
Давным-давно рассыпались вы в прах,
Как ветки *облетевшие* сирени.

Курсивом нами выделены замедляющие слова. В последующих строфах замедлению служат, кроме уже названных приемов, нагнетение синонимов (*разъято, смешано, разбито*), анафорических конструкций (*где—где—где, там—там, теперь—теперь*). Траурно-медленному ритму, как было сказано, противоречат интимность разговорной интонации, перечисления подчеркнуто материальных бытовых предметов и особенно парадоксальная миниатюрность «загробного мира».

---

[2] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. II, Изд. АН СССР, М.—Л., 1947, стр. 428.

О царстве мертвых писали многие авторы. Веря в подлинность «того света», древние и средневековые поэты воссоздавали его в соответствии со своими и своих современников религиозными представлениями; такова преисподняя в вавилонском эпосе о Гильгамеше, Аид в «Одиссее» Гомера, ад, чистилище и рай в Дантовой «Божественной Комедии». Среди поэтов нового времени было немало далеких от веры в реальность потустороннего — для них «загробный мир» оказывался особым художественным пространством, перевоплощением действительности, формой образной материализации лирического переживания; такова у Маяковского заключительная часть поэмы «Про это», озаглавленная «Прошение на имя. . .», таково и у Заболоцкого «Прощание с друзьями». Однако отсутствие религиозно-мифологической основы, которая некогда объединяла поэта с его слушателями или читателями, не лишает произведение художественной достоверности и даже не ослабляет ее. Творчество поэта — всегда создание целостного художественного мира, управляемого своими внутренними законами. Этому миру свойственно особое образное воплощение реальности; в его пределах господствует своя иерархия жизненных и эстетических ценностей, пространственные и временны́е отношения, понимание причинности и природы, соотношение природы и человека, вещи и ее названия, мысли и слова, чувства и мысли, нередко даже контуров и цвета, даже цвета и освещенности. Закономерности индивидуально-художественного мира постоянно обнаруживаются в изображении эмпирической реальности; они сказываются в не меньшей, а, может быть, и большей степени, когда предметом воссоздания является пространство воображаемое, например царство мертвых. Будучи сколком с действительности, оно, это пространство, подчинено образным законам авторского мира. В то же время оно и противоположно миру реальному, как смерть противоположна жизни.

Загробный мир стихотворения «Прощание с друзьями» — *страна*, но страна, «где нет готовых форм, / Где все разъято, смешано, разбито». Отсутствие «готовых форм» для Заболоцкого существенно в наивысшей степени: он и ставит этот признак на первое место. Мир Заболоцкого — предельно оформленный, пластически определенный, материальный. В его поэзии, начиная со «Столбцов» и ранних поэм (1926—1933), все сгущается до максимальной вещественности. Например, жидкая субстанция кажется поэту недостаточно материальной, — он уплотняет ее до твердого тела; об озере говорится: «. . .целомудренной влаги кусок» («Лесное озеро», 1938); небо (а заодно и молния) тоже приобретает свойства твердости: «Удары молнии сквозь слезы / Ломали небо на куски» («Возвращение с работы», 1954). Отвлеченное понятие времени, утрачивая свою бесплотность, сгущается до предметности: «Вскрикнут кони, разломится время. . .» («Тбилисские ночи», 1948). «Душа», если и противоположна «телу», то отнюдь не своей нематериальностью; Заболоцкий может сказать о душе

так: «Покуда / Не вытряхнут душу из этого тела...» («Читайте, деревья, стихи Гезиода», 1946), давая этой метафорой понять, что душа содержится в теле, как твердое в твердом; или: «Многовековый дуб мою живую душу / Корнями обовьет, печален и суров» («Завещание», 1947) — здесь душа метафорически уподоблена камню; или: «Пусть душа, словно озеро, плещет / У порога подземных ворот» («Старая сказка», 1952); что ж, если влага озера превращается в твердый «кусок», то бесплотная душа «плещет», становясь озером, — пропорция сохранена. В образной системе Заболоцкого все сколько-нибудь неопределенное получает отчетливость: вещь оформленнее живого существа, поэтому последнее часто приобретает вещественность; однако живое существо оформленнее понятия отвлеченного, духовного, поэтому о жизни можно сказать, что «она, закончив все работы, / Поздней гостьей села у стола»; но в том же стихотворении «Воспоминание» (1952) о далеком северном крае говорится: «Там в ответ не шепчется береза, / Корневищем *вправленная* в лед. / Там над нею *в обруче мороза* / Месяц окровавленный плывет»; «жизнь» стала конкретным персонажем, «гостьей», а «береза» и «мороз» — предметами. Таково же и метафорическое преображение «души» в стихотворении, призывающем к неустанной творческой активности: «Не позволяй душе лениться! / Чтоб в ступе воду не толочь, / Душа обязана трудиться / И день и ночь, и день и ночь! / Гони ее от дома к дому, / Тащи с этапа на этап, / По пустырю, по бурелому, / Через сугроб, через ухаб!..» (1958). Для Заболоцкого важно слово «лицо», но и его он неизменно опредмечивает — даже в страстном «Признании» (1957): «*Отвори* мне лицо полуночное, / Дай *войти* в эти очи *тяжелые,* / В эти черные брови восточные, / В эти руки твои полуголые». Или в другом стихотворении того же цикла «Последняя любовь»: «Как открывается заржавленная дверь, / С трудом, с усилием, — забыв о том, что было, / Она, моя нежданная, теперь / Свое лицо навстречу мне открыла» («Встреча», 1957).

Так всегда и повсюду — эта особенность образного мира Заболоцкого стабильна на протяжении всех тридцати лет творчества. С нею связаны и другие черты его поэтики. Например, Заболоцкий не скажет «много листьев», или «множество», или как-нибудь столь же неопределенно; он скажет: «Сто тысяч листьев, как сто тысяч тел, / Переплетались в воздухе осеннем», и в том же стихотворении: «Легли внизу десятки длинных теней, / И толпы лип вздымали кисти рук...» («Ночной сад», 1936). Он не ограничится сообщением о том, что лестница высокая или, может быть, бесконечная, — он непременно скажет точно: «По выступам ста треугольных камней / Под самое небо я лезу» («Башня Греми», 1950). Рассказывая об Италии, он дважды повторит не слишком достоверную, но образно убедительную цифру: «Четыреста красавцев гондольеров / Вошли в свои четыреста гондол» («Случай на Большом канале», 1958). Конкретное число отличается от обобщенного «множество» так же, как существительное, обозначающее

твердое тело, от отвлеченного понятия. С той же особенностью связана замкнутость пространства в поэтическом мире Заболоцкого — оно не только конечно, но и со всех сторон ограничено, как дом. Даже вселенная не беспредельна, о ней говорится: «И в темном чертоге вселенной, / Над сонною этой листвой / Встает тот нежданно мгновенный, / Пронзающий душу покой» («Прохожий», 1948); или — еще определеннее: «В который раз томит меня мечта, / Что где-то там, в другом *углу* вселенной, / Такой же сад, и та же темнота. . .» («Когда вдали угаснет свет дневной», 1948) — здесь вселенная сужена до комнаты; в другом случае комната-лаборатория может быть названа вселенной, но структура образа та же: «И в *углу* невысокой вселенной, / Под стеклом кабинетной трубы. . .» — т. е. микроскопа («Сквозь волшебный прибор Левенгука», 1948). Природа постоянно отождествляется со зданием — чертогами, храмом: «В твоей ли, пичужка ничтожная, власти / Безмолвствовать в этом сияющем храме?» («Соловей», 1939); поэтому так часто у Заболоцкого слово «архитектура»: «. . . мир / Во всей его живой архитектуре — / Орга́н поющий, море труб, клавир. . .» («Метаморфозы», 1937), или: «Архитектура Осени. Расположенье в ней / Воздушного пространства, рощи, речки, / Расположение животных и людей. . .» («Осень», 1932), и в начале того же стихотворения: «Осенних рощ большие помещенья / Стоят на воздухе, как чистые дома». Даже дождь превращается в своеобразный дом: «Шумит над миром и дымится / Сырая хижина дождя. / И я стою в переплетенье / Прохладных вытянутых тел. . .» («Под дождем», 1955). Даже леса, парки и сады предстают колонными залами или фасадами классических зданий. «В холодных садах Ленинграда, / Забытая в траурном марше, / Огромных дубов колоннада / Стояла, как будто на страже» («Прощание. (Памяти С. М. Кирова)», 1934). Даже время года превращается в помещение — Заболоцкий может сказать: «Зима. *Огромная, просторная* зима. / Деревьев громкий треск звучит, как канонада. / Глубокий мрак ночей выводит *терема* / Сверкающих снегов над выступами сада» («Урал», 1947).

Вот почему так существенно, что антимир — страна, «где нет готовых форм»; в системе Заболоцкого это первое и главное, что противопоставляет его миру живых, миру стройно организованной материи: здесь — гармония, там — хаос, там «все разъято, смешано, разбито». «Потусторонний мир» — отрицательный: в нем «*нет* готовых форм», его характеризуют негативные слова: *неподвижна, невнятном, беззвучных, не в силах* — это в прямом смысле слова «антимир». К тому же он в отличие от «чертогов» реальности не имеет своей архитектуры: он расположен не то под сводом могильного холма, не то над ним («Травинки, вздохи, столбики из пыли»). У предшественников Заболоцкого бывало наоборот: именно Аид у греков, преисподняя у христиан отличались замкнутостью от мира земного. Отсюда и перечисления разнородных фактов, не слагающихся в единство, принадлежащих разным об-

ластям действительности: «... корни, муравьи, / Травинки, вздохи, столбики из пыли», «... цветики гвоздик, / Соски сирени, щепочки, цыплята...». Небытие для Заболоцкого — это бытие, раздробленное на отдельные несоединимые элементы, разъятое и перемешанное, это материя, утратившая структуру и превратившаяся в хаотическую по видимости смесь. Вообще же иерархия ценностей в поэзии Заболоцкого такова: на нижней ступени, за гранью бытия, — хаос; над ним — по-своему, пусть даже неразумно и неполноценно, но все же организованная природа и выше всего — целесообразная, творящая высшую гармонию человеческая мысль. В прямой форме это высказано в декларативном стихотворении 1947 года, начинающемся строфой: «Я не ищу гармонии в природе! / Разумной соразмерности начал / Ни в недрах скал, ни в ясном небосводе / Я до сих пор, увы, не замечал». Здесь ночь названа слепой, вода устала «от буйного движенья, / От бесполезно тяжкого труда», здесь «огромный мир противоречий» насыщается «бесплодною игрой», здесь самой природе не мила ее «дикая свобода, / Где от добра неотделимо зло», и ей самой снится «блестящий вал турбины, / И мерный звук разумного труда, / И пенье труб, и зарево плотины, / И налитые током провода». Эта иерархия — тоже постоянная идея Заболоцкого, начало которой можно отметить уже в гротеске «Меркнут знаки Зодиака» (1929), где комическому кошмару, карикатурной фантасмагории ночной природы («Ведьма, сев на треугольник, / Превращается в дымок. / С лешачихами покойник / Стройно пляшет кекуок») противостоит высокий и деятельный разум («Кандидат былых столетий, / Полководец новых лет, / Разум мой! Уродцы эти — / Только вымысел и бред»). В одном из предсмертных стихотворений Заболоцкого есть строфа, содержащая обобщение его мысли: «Два мира есть у человека: / Один, который нас творил, / Другой, который мы от века / Творим по мере наших сил» («На закате», 1958). Второй для Заболоцкого выше первого. Поэзия относится ко второму — это мир, творимый человеком.

Хаос небытия преодолевается художественным космосом стихотворения о нем. Даже у Заболоцкого, изощренного мастера поэтической формы, редко встретишь такую тщательность композиционной организации, такую симметрию мельчайших деталей, такую продуманность поэтической структуры, как в «Прощании с друзьями». Кажется, что он и в самом деле сознательно старался противопоставить «стране, где нет готовых форм, / Где все разъято, смешано, разбито», законченную «готовую форму» — форму высокого поэтического совершенства. Законченность достигается не только внешним приемом — редким у Заболоцкого полным повтором строк, открывающих и завершающих стихотворение: «В широких шляпах, длинных пиджаках, / С тетрадями своих стихотворений» (в первой строфе эти определения к местоимению «вы» сопровождаются глаголом «рассыпались», а в последней, шестой, им предшествует глагол «исчезли»). Стихотворение рас-

падается на две части по три строфы; обе начинаются с обращения к ушедшим — первое обращение утвердительное, второе вопросительное («Спокойно ль вам, товарищи мои?»). Строфы I и VI посвящены воспоминанию, а значит, их «действие» происходит в реальном мире. Строфы со II по V ведут нас в мир мертвых. Из этих четырех внутренних строф две говорят о загробном пространстве, две — о потустороннем времени. Строфа II содержит анафору *где—где—где* (стихи 1, 2 и 3), строфа III — синонимичную предыдущей анафору: *там—там* (строки 1 и 3); это — характеристика пространства. Строфы IV и V объединены анафорой *теперь — теперь*, а также формулой «Теперь вам братья» (следует перечисление) — «Теперь вам сестры» (следует перечисление). Заключительные два стиха строфы V перекликаются с начальными двумя стихами строфы III:

III Там на ином, невнятном языке
Поет синклит беззвучных насекомых...

V И уж не в силах вспомнить ваш язык
Там наверху оставленного брата.

Совпадают завершающее стих слово «язык» и начинающее следующий стих слово «там». Значение первого слова сохраняется — это «невнятный» живому, «иной» язык другого мира; значение второго слова меняется: в строфе III оно значило «там — внизу», т. е. было произнесено от живого — мертвым; в строфе V оно сопровождается уточняющим «наверху» и, значит, произносится от мертвых — живому. Еще одно слово — «оставленного *брата*» — сцепляет строфу V с IV, где сказано: «Теперь вам *братья*...». Наконец, строфа VI носит действительно итоговый характер, сцепляясь отдельными элементами с четырьмя четверостишиями: слова «Ему *еще* не место...» связывают ее со строфой V («И *уж* не в силах вспомнить...»: мертвые *уже* не помнят живого, живой *еще* не вправе соединиться с мертвыми), слова «... в тех краях» — со строфой II («Вы в той стране...» — это синонимический повтор), слово «легкие» — со строфой IV («Легко ли вам?» — там в духовном смысле, здесь — в физическом), слова «В широких шляпах...» и т. д. — со строфой I. Многочисленные подхваты и повторы усиливают ощущение завершенности, даже закругленности композиции, создают полную замкнутость формы.

Этому единству целого противостоит не только отмеченная выше видимая хаотичность перечислений отдельных, не связанных друг с другом элементов материи, потерявшей структуру, но и словосочетания, создающие центральные образы каждой строфы. В строфе I это подробно перечисленные признаки живых людей, упирающиеся в глагол, который констатирует небытие: «рассыпались вы в прах», и обращение к ним как к живым, отмененное тем же глаголом. В строфе II это загадочное и потому особенно страшное сочетание: «Где вместо неба — лишь могильный холм /

И неподвижна лунная орбита». «Могильный холм» — это взгляд снаружи или изнутри? Вероятно, изнутри, потому что — «вместо неба»; но тогда там — другая «лунная орбита», только неподвижная? В строфе III — парадоксальное соединение: «*Поет* синклит *беззвучных* насекомых», — в том мире другие законы, там пение беззвучно; но, кроме того, еще сталкиваются слова различных стилистических пластов: «синклит... насекомых». Столь же поразительно по неожиданности сочетание «жук-человек». О строфах IV и V, содержащих перечисления, уже говорилось. Отметим еще только многочисленные слова с уменьшительными суффиксами, превращающими страшный мир небытия в миниатюрный, чуть ли не трогательно-комический: *с маленьким фонариком, травинки, столбики, цветики, щепочки...* Это столкновение страшного и смешного создает еще одно из противоречий стихотворения.

Впрочем, не менее выразительным противоречием является то, что в мире небытия все до предела материально: даже невещественные, казалось бы, *вздохи* стоят в одном ряду со словами *травинки* и *столбики из пыли*. Это связано со всей концепцией Заболоцкого, о которой говорилось выше. В стихотворении «Сон» (1953, опубл. 1965) эта безнадежная материальность даже небытия выражена в прямой форме: герой «покинул этот свет / И очутился в местности безгласной» — «Там по пространству двигались ко мне / Сплетения каких-то матерьялов...». Там он лишается «воли и страстей», не испытывает никаких порывов или душевных движений. «Со мной бродил какой-то мальчуган, / Болтал со мной о массе пустяковин. / И даже он, похожий на туман, / Был больше матерьялен, чем духовен». Вот что такое для Заболоцкого смерть: торжество материи над духом, но материи неорганизованной, ибо в организованности ее — проявление родственного человеческому сознанию начала. Этой идее посвящено написанное пятью годами раньше «Завещание» (1947), первые две строфы которого гласят:

Когда на склоне лет иссякнет жизнь моя
И, погасив свечу, опять отправлюсь я
В необозримый мир туманных превращений,
Когда мильоны новых поколений
Наполнят этот мир сверканием чудес
И довершат строение природы, —
Пускай мой бедный прах покроют эти воды,
Пусть приютит меня зеленый этот лес.

Я не умру, мой друг. Дыханием цветов
Себя я в этом мире обнаружу.
Многовековый дуб мою живую душу
Корнями обовьет, печален и суров.
В его больших листах я дам приют уму,
Я с помощью ветвей свои взлелею мысли,
Чтоб над тобой они из тьмы лесов повисли
И ты причастен был к сознанью моему.

(109)

Здесь главное, что противостоит безнадежности «Сна», — слова о том, что новые поколения «довершат строение природы», т. е. усовершенствуют организованность материи. Заболоцкий, развивая стих Пушкина («Нет, весь я не умру. / Душа в заветной лире...»), высказывает веру в бессмертие мысли — залог этого бессмертия в том, чтобы потомок «причастен был к сознанью моему». Поэтому так мажорно звучат строки «Завещания»:

Нет в мире ничего прекрасней бытия.
Безмолвный мрак могил — томление пустое.

(109)

Есть, однако, скрытый оптимизм и в трагическом «Прощании с друзьями», стихотворении, весьма далеком от декларативности «Завещания». Он обнаруживается и в совершенстве поэтической формы — высшем создании духа, творящего из хаоса гармонию, — однако не только в нем. Детали стихотворения многоплановы, они ведут в глубь лирики Заболоцкого и раскрываются лишь тому, кто знаком с нею в полном объеме.

Это прежде всего строки: «Там на ином, невнятном языке / Поет синклит беззвучных насекомых». Чтобы до конца осознать их значительность, надобно помнить, какой смысл имеет в поэтическом мире Заболоцкого музыка. Музыка — высшее проявление гармонии, красоты, совершенства. Природа безобразна там, где она дисгармонична, и прекрасна там, где музыкальна. Метафоры Заболоцкого чаще всего связывают природу с музыкой. О саде он может сказать: «О, сад ночной, таинственный орган, / Лес длинных труб, приют виолончелей!» («Ночной сад», 1936). О ночной природе, как ее видит печальный мыслитель Лодейников: «Природа пела. / Лес, подняв лицо, / Пел вместе с лугом. / Речка чистым телом / Звенела вся, как звонкое кольцо...» («Лодейников», 1934). Однако наиболее гармоничная и совершенная музыка — это творение ума и рук человека. Тот же Лодейников видит огни огромного города — и тотчас появляется музыкальная метафора:

Разрозненного мира элементы
Теперь слились в один согласный хор,
Как будто, пробуя лесные инструменты,
Вступал в природу новый дирижер.
Орга́нам скал давал он вид забоев,
Оркестрам рек — железный бег турбин
И, хищника отвадив от разбоев,
Торжествовал, как мудрый исполин.
И в голоса нестройные природы
Уже вплетался первый стройный звук...

(70)

Итак, в художественном мире Заболоцкого музыка различна. Она может быть и стихийной, рождающейся в природе, и плодом гениального творчества (ср. стихотворение 1946 года «Бетховен»: «Дубравой труб и озером мелодий / Ты превозмог нестройный ура-

ган. . .»). Она может быть внятной человеку, но и неслышной для него; внятная музыка может сливаться с неуловимой для слуха, и тогда достигается наиболее полное единство мысли и чувства, человека и природы:

Когда горят над сопками Стожары
И пенье сфер проносится вдали,
Колокола и сонные гитары
Им нежно откликаются с земли.
Есть хор цветов, неуловимый ухом,
Концерт тюльпанов и квартет лилей.
Быть может, только бабочкам
и мухам
Он слышен ночью посреди полей.

В такую ночь, соперница лазурей,
Вся сопка дышит, звуками полна,
И тварь земная музыкальной бурей
До глубины души потрясена.
И засыпая в первобытных норах,
Твердит она уже который век
Созвучье тех мелодий, о которых
Так редко вспоминает человек.

(«Творцы дорог», 1947. См.: 107—108)

Неслышная музыка, выражающая гармонию бытия, пронизывает мир Заболоцкого, как ультрафиолетовые лучи солнца, которые не видны глазом, но воспринимаются всем организмом, как радиоволны, которые не слышны без специального аппарата, но проходят сквозь человека. Неуловимый хор насекомых в антимире не нарушает общих закономерностей индивидуально-художественного мира Заболоцкого. Небытие имеет свою, пусть беззвучную музыку, как и свою поэзию: поэзию полного слияния с элементарной, потерявшей организованную структуру материей.

Смерть у Заболоцкого — это распад на малые и мельчайшие составные части («Давным-давно рассыпались вы в прах»); отсюда миниатюрность образов в его загробном мире и столь обильные здесь уменьшительные формы. Впрочем, они для поэзии Заболоцкого и вообще характерны: в «Прощании с друзьями» они появились не впервые. Так, в раннем стихотворении «Птицы» (1933) шла речь об этих, с точки зрения простодушно-сентиментального обывателя, прелестных маленьких созданиях, которые, однако, безжалостно свирепы по отношению к тем, кого они сильнее: «В камышах сидела птица, / Мышку пальцами рвала, / Изо рта ее водица / Струйкой на землю текла». *Мышка, водица, струйка* — это про мышь относительно птицы и про птицу относительно человека (на картине Пикассо «Кошка» милое домашнее животное изображено кровожадным чудовищем — в восприятии птички, которую оно держит в окровавленной пасти). Никаких уменьшительных нет и не может быть в «Лодейникове», где живые существа уравнены между собой, — все они хищники, среди которых более сильные истребляют более слабых:

. . . Над садом
Шел смутный шорох тысячи смертей.
Природа, обернувшаяся адом,
Свои дела вершила без затей.
Жук ел траву, жука клевала птица,
Хорек пил мозг из птичьей головы,
И страхом перекошенные лица
Ночных существ смотрели из травы.

Природы вековечная давильня
Соединяла смерть и бытие
В один клубок, но мысль была бессильна
Соединить два таинства ее.

(68)

Уже здесь, в неразумной природе — смертоносный хаос, противостоящий мысли. Уменьшительные формы появляются там, где страдают беззащитно-слабые, — например, в «Засухе» (1936): «Как страшен ты, костлявый мир цветов, / Сожженных венчиков, расколотых листов, / Обезображенных, обугленных головок, / Где бродит стадо божьих коровок!». В них чувствуется покровительственная сила человека, вооруженного разумом и назначенного быть господином над миром:

Мы, люди, — хозяева этого мира,
Его мудрецы и его педагоги,
Затем и поет Оссианова лира
Над чащею леса, у края берлоги.
От моря до моря, от края до края
Мы учим и пестуем младшего брата,
И бабочки, в солнечном свете играя,
Садятся на лысое темя Сократа.

(«Читайте, деревья, стихи Гезиода»,
1946. См.: 92)

«Младший брат» — это и бабочка (недаром она так ласково-уменьшительно называется), и кузнечик — один из любимых «персонажей» в лирике Заболоцкого. Ср.: «И прекрасное тело цветка надо мной поднималось, / И *кузнечик*, как *маленький* сторож, стоял перед ним» («Всё, что было в душе», 1936); или: «*Кузнечик, маленький* работник мирозданья, / Все трудится, поет, не требуя вниманья, — / Один, на непонятном языке...» («Голубиная книга», 1937); или: «Как *маленький* Гамлет, рыдает *кузнечик*...» («Читайте, деревья, стихи Гезиода»). В поэме «Творцы дорог» вслед за огромным махаоном «неслась толпа созданьиц, / Подвесив тельца меж лазурных крыл. / Кузнечики, согретые лучами, / Отщелкивали в воздухе часы...».

Таким образом, можно сказать, что уменьшительные формы «Прощания с друзьями» как бы процитированы из многих предшествующих стихотворений Заболоцкого — они обладают более глубоким смыслом, чем казалось первоначально, они отражают отношения человека и его «младших братьев».

Еще одна цитата подобного рода — сочетание «жук-человек». Жук, как и кузнечик, частый персонаж Заболоцкого. В раннем стихотворении «Школа жуков» (1931) создана особая мифология, согласно которой жуки некогда заведовали земным пространством, а кузнечики отмеряли время:

Время кузнечика и пространство жука —
Вот младенчество мира.

(253)

В прологе поэмы «Деревья» (1933) герой ее, Бомбеев, вступает в такой разговор:

Бомбеев

А вы, укромные, как шишечки и нити,
Кто вы, которые под кустиком сидите?

Голоса

— Мы глазки жуковы.
— Я гусеницын нос.
— Я возникающий из семени овес.
— Я дудочка души, оформленной слегка.
— Мы не облекшиеся телом потроха.
— Я то, что будет органом дыханья.
— Я сон грибка.
— Я свечки колыханье.
— Возникновенье глаза я на кончике земли.
— А мы нули.
— Все вместе мы — чудесное рожденье,
Откуда ты ведешь свое происхожденье.

Бомбеев

Покуда мне природа спину давит,
Покуда мне она свои загадки ставит,
Я разыщу, судьбе наперекор,
Своих отцов, и братьев, и сестер.

(293)

Эти слова — *братья* и *сестры* — появятся через двадцать лет в «Прощании с друзьями»; в поэме «Деревья» первое место среди них занимает *жук*. Позднее он удержит свои позиции в мире природы. В стихотворении «Осень» (1932) жук, сопровождаемый повторенным эпитетом *маленький* и уменьшительными формами, окажется едва ли не в центре природы:

Жук домик между листьев приоткрыл
И, рожки выставив, выглядывает,
Жук разных корешков себе нарыл
И в кучку складывает,
Потом трубит в свой маленький рожок
И вновь скрывается, как маленький божок.

(63)

Понятно, почему именно жук, который в поэтической мифологии Заболоцкого изначально заведовал пространством и был непосредственным предшественником человека, а потом стал его «младшим братом», — почему именно жук «с маленьким фонариком в руке» встречает «знакомых» на пороге загробного мира.

Кстати о слове «знакомые». Бытовое, домашнее, оно резко контрастирует с печальной торжественностью реквиема, сближаясь в тексте с намеренно прозаическим описанием старомодной одежды ушедших — «В широких шляпах, длинных пиджаках. . .». «Знакомые» возвращает читателя к лексике Хлебникова, охотно использовавшего стилистическую экспрессию этого слова (ср.: «Ночь в окопе», 1920: «Как гости, как старинные знакомые, / Вхо-

дили копья в крикнувшее тело», или «Праздник труда», где говорится о красногвардейцах, воюющих «за свободу знакомых»). Гротескный «жук-человек», который как гостеприимный обыватель на пороге своего «дома» с безмятежностью сослуживца или пенсионера «приветствует знакомых», — этот жук оказывается центральной фигурой трагической, сниженной мифологии Заболоцкого, хозяином его кошмарно-миниатюрного Тартара.

Свою историю имеет и слово-образ «столбик» — оно тоже составляет часть поэтического мира Заболоцкого. «Столбик» восходит к наиболее хлебниковскому произведению Заболоцкого, к поэме «Торжество земледелия» (1929—1930), первая глава которой называется «Беседа о душе», — здесь мужики обсуждают вопрос, формулированный одним из крестьян: «Живет ли мертвецов душа?», или, как сказано в самом начале главы: «Крестьяне, храбростью дыша, / Собираются в кружок, / Обсуждают, где душа? / Или только порошок / Остается после смерти? / Или только газ вонючий? ..». Пастух рассказывает о «красавице-душе», которую он однажды видел и которая «пресветлой ручкой / Машет нам издалека. / Вся она как будто тучка, / Платье вроде как река. / Своими нежными глазами / Все глядит она, глядит, / А тело, съедено червями, / В черном домике лежит». Старик, посасывающий трубку, сообщает, что встречал ее: «Она, *как столбичек,* плыла / С могилки прямо на меня / И, верно, на тот свет звала, / Тонкой ручкою маня. / Только я вбежал на двор,/ Она на *столбик* налетела / И сгинула. Такое дело!». В разговор вступает еще один собеседник, солдат, дающий самое простое и даже естественнонаучное объяснение души: «Частицы фосфора маячат, / Из могилы испаряясь. / Влекомый воздуха теченьем, / *Столбик* фосфора несется / Повсюду, но за исключеньем / Того случая, когда о твердое разобьется. / Видите, как все это просто!».

Вот каковы истоки «столбиков из пыли» — это и четверть века спустя для Заболоцкого не только просто, но очень страшно: впрочем, на вопрос крестьянина из «Торжества земледелия» Заболоцкий ответил не одним «Прощанием с друзьями», но и всей своей философской лирикой. «Прощание с друзьями» — горестное, трагическое и гротескное стихотворение последовательно мыслящего материалиста о безнадежной необратимости физической смерти и в то же время, взятое в контексте всего творчества поэта, прославление могущества творящей мысли человека.

III. "Р А З Г О В О Р   О   С Т И Х А Х"

/Неопубликованные главы/

10.

ИЗ РАЗМЫШЛЕНИЙ О РУССКОЙ РИФМЕ

... язык гнется иногда под цепями стопосложения и ярмом рифмы; но зато, как часто, подобно воде, угнетаемой и с живейшей силой бьющей вверх из-под гнета, язык сей приемлет новый блеск и новую живость от принуждения.

П.Вяземский. Известие о жизни и стихотворениях И.И.Дмитриева. 1823

I. Граждании фининспектор возражает

Маяковский пытался растолковать, что такое рифма, человеку, далекому от литературы, - сотруднику финансовых органов, взимающему налог с кустарей-одиночек. Поэт популярно объяснял:

Вам,
    конечно известно
                    явление "рифмы".
Скажем, строчка
                окончилась словом
                                "отца",
и тогда
        через строчку,
                    слога повторив, мы
ставим
        какое-нибудь:
                    ламцадрица-ца.

/Разговор с фининспектором о поэзии, 1926/

Фининспектор, выслушав, мог бы спросить собеседника: - А зачем это вам надо, такое "ламцадрица-ца"? Не кажется ли вам, что подыскивать слова, которые кончаются одинаковыми или похожими звуками, - это игра, словесные бирюльки, недостойные взрослого человека? Вы стремитесь высказать какую-то мысль, сообщить какую-то информацию, - при чем же тут ламцадрица? Чем обогатится ваше высказывание, если вы его украсите бубенчиком? Добро еще, когда звуками играют дети, - они несмышленые, им все равно, чем играть. Посмотрите в окно, там во дворе моя дочка прыгает с другими первоклассницами. Вот они рассчитываются, кому водить, - прислушайтесь, что они за чепуху городят: "Эне-бене-раба, квинтер-финтер-жаба", а то еще и так они повторяют, тыча друг в дружку пальцами: "Эн-ден-ду, поп на льду. Папа Нели на панели, эн-ден-ду". Что за ахинея? Почему поп и на каком льду? Кто такая Неля, зачем у этой бедной девочки папа где-то на панели? Звучит вроде бы складно, но ведь это бессмыслица, и вредная. А вы, взрослый дядя, туда же со своим "ламцадрица"... Наверняка вам приходится в стихах говорить не то, что́ вам необходимо сказать, а то, чего от вас требует слово, ожидающее рифмы. Разве оно не уводит вас куда-нибудь вбок от вашей мысли?

Так мог бы сказать фининспектор, если Маяковский дал бы ему право голоса. Фининспектор выступает у него вовсе не как представитель именно бюджетной системы; он просто человек, чуждый поэзии, ему приходится все растолковывать с самого начала.

2. Отступление о двух разговорах

Ведь и Пушкин за сто лет до того беседовал с Книгопродавцем, который говорил Поэту:

Стишки для вас одна забава,
Немножко стоит вам присесть,
Уж разгласить успела слава
Везде приятнейшую весть:
Поэма, говорят, готова,
Плод новых умственных затей.
Итак, решите; жду я слова:
Назначьте сами цену ей.
Стишки любимца муз и граций
Мы вмиг рублями заменим...

/Разговор книгопродавца с поэтом, 1824/

Поэт по мере сил старался объяснить купцу-издателю, как создаются стихи, что такое ритм, гармония, мечта, вдохновенье. Купец на все это реагировал трезво и, можно сказать, с разумно-прозаической деловитостью:

Прекрасно. Вот же мой совет.
Внемлите истине полезной:
Наш век - торгаш; в сей век железный
Без денег и свободы нет...

Пушкинский разговор кончается победой здравого смысла над романтической мечтой. Поэт сдается на доводы собеседника и - вот это главное! - переходит на трезвую прозу; он говорит:

- Вы совершенно правы. Вот вам моя рукопись. Условимся.

"Разговор с фининспектором о поэзии" продолжает беседу, начатую Пушкиным. Здесь тоже - внутри монолога, произносимого поэтом, который ничуть не собирается капитулировать, - вступают в противоборство поэзия и проза. Проза - это изложение финансовых доводов и соображений или характеристика поэ-

зии языком бухгалтерского чиновника:

Гражданин фининспектор,
честное слово,
поэту
в копеечку влетают слова.

Поэзия же - это творчество, но это и прямая оценка роли поэта в современном мире, оценка, для которой Маяковский неизменно и, конечно, пародийно использует казенно-прозаическую манеру, свойственную фининспектору:

Долг наш -
реветь
медногорлой сиреной
В тумане мещанья,
у бурь в кипеньи.
Поэт
всегда
должник вселенной
платящий
на горе
проценты
и пени.

Фининспектор едва ли понял все это, несмотря на ссылки на доступные ему "проценты" и "пени". Едва ли он мог согласиться с поэтом, который с высокомерием гения ему говорил:

Слово поэта -
ваше воскресенье,
ваше бессмертие,
гражданин канцелярист.

Ведь то, что думает о поэте чиновник, высказано за него Маяковским:

... всего делов,
это пользоваться
чужими словесами...

Прежде мы попытались вообразить, что бы мог сам канцелярист сказать Маяковскому. Попробуем теперь представить себе,

3. ... что ответил бы фининспектору Маяковский

Да, конечно, искусство всегда похоже на игру. Но ведь и народ с самых древних времен играет звуками и словами, выражая свой опыт в прибаутках, поговорках, присказках, пословицах. Вы читали роман Льва Толстого "Воскресение"? Там фабричный человек Тарас рассказывает Нехлюдову свою историю. Жена Тараса, перед ним виноватая, начала было молить мужа о прощении, а он ей в ответ: "Много баить не подобаить, я давно простил". В народной шутке мудрый смысл: она так крепко сколочена, что кажется, будто слова самим языком пригнаны друг к другу. Тарас мог бы, конечно, сказать жене иначе: "Не стоит произносить долгие речи" или "Зачем говорить лишние слова?". А ведь его присказка куда выразительнее, да и запоминается навсегда, и еще в ней есть особое обаяние повторяемости. Пушкин в повести "Капитанская дочка", к последней главе, озаглавленной "Суд", дал такой эпиграф: "Мирская молва - морская волна. Пословица". Какая удивительная по форме пословица, - это как бы стихотворение из двух строк, где все четыре слова крепко-накрепко связаны между собой звуковыми узами; послушайте только, какая нить тянется сквозь первые слоги: мир-мол-мор-вол. А как перекликаются попарно определения /прилагательные/ и существительные: мирская-морская, молва-волна. Ту же мысль можно, конечно, выразить иначе. Можно, пожалуй, сказать: - слухи никаким законам разума не подчиняются, они возникают непонятно как и распространяются стихийно, остановить их нельзя... Но в народной пословице мысль глубже и обширнее, а выражение мысли предельно кратко, предельно выразительно и потому - незабываемо. Оказывается, что слова "мирская" и "морская", а также "молва" и "волна" связаны друг с другом не только звуками, но и, как это ни удивительно, смыслом. "Молва" прихотлива, стихийна, неудержима, неуправляема, как "волна". Чистая случайность? Конечно, - ведь эти слова ничуть не родственны, некоторые звуки тут неожиданно совпали, да еще совпало место ударения в слове. И в другой паре так же: "мирская" от "мир", "морская" от "море" - какое отношение имеют между собой эти слова, лишь по внешнему признаку, по звучанию оказавшиеся случайно схожими? Неправда ли, поставить их рядом, в одной пословице, значит баловаться звуками, играть ими? Заметьте, однако:

игра эта становится серьезнейшим делом, потому что внешнее сходство переходит во внутреннее сродство. Народ любит играть звуками. Одно из любимых его развлечений - загадки, которые складывались столетиями; из них большинство содержит слова, перекликающиеся по звучанию,-рифмующие между собой, - в этих рифмах игра, но и немалый смысл. Вот послушайте несколько народных загадок:

- По полу ело́зит, себя не зано́зит.
- Бегал бегунок, да шмыг в уголок.
- Маленький попок всю избу обволок и сел в уголок.
- Без рук, без ног сам сел в уголок.
- Маленький шарик по полу шарит.
  Обежит теремок и опять в уголок.
- Пляшет крошка, а всего одна ножка.
- Сам с ноготь, а борода с локоть.

Угадали? Все эти загадки имеют один и тот же ответ: веник. Это он, веник, назван "бегунок", и "попок", и "шарик", и "крошка"; каждое такое название - яркая метафора, но оправдано оно прежде всего занятной звуковой перекличкой, редкостной рифмой. "Шарик" не слишком точное определение веника, но вместе с глаголом "шарить" как оно выразительно, как образно и содержательно! Вы скажете: баловство, игра! Конечно, игра. Но с такой игры начинается искусство. А что слова похожи друг на друга случайно, это даже хорошо. Слова, которые похожи неслучайно, образуют очень плохие рифмы, вроде "папаша - мамаша", "однажды - дважды", "подошел - обошел - перешел - ушел - зашел - прошел ...". Такие слова сближать ни к чему, они и так родственны друг другу внутри самого языка. А вот "прошел - хорошо" - это вполне неожиданно, а потому и настоящая рифма. Помните?

Дождь покапал и прошел,
Солнце в целом свете.
Это очень хорошо
И большим и детям.

Игра созвучиями - не просто игра. Она позволяет сближать между собой понятия, ничем не связанные, кроме звучания слов, и обнаруживать скрытые связи, которые реальны, хотя на первый взгляд и незаметны; или создавать эти связи там, где они,

казалось бы, совершенно немыслимы.

4. "Шалунья рифма"

Пушкин в "Евгении Онегине" признавался, что его тянет к занятиям серьезным, - он входит в зрелый возраст, играть звуками ему поздно:

Лета к суровой прозе клонят,
Лета шалунью рифму гонят.
И я - со вздохом признаюсь -
За ней ленивей волочусь.

/УI, 43/

Шутка? Но Пушкин обычно так и отзывался о рифме - он представлял ее озорницей, ветреницей, склоняющей поэта, ее беспутного любовника, к шалостям или безумствам. Шестая глава "Онегина" вышла в 1828 году, и тогда же Пушкин развил эту мысль в стихотворении, набросанном на полях "Полтавы" и обращенном к Рифме:

Рифма, звучная подруга
Вдохновенного досуга,
Вдохновенного труда,
Ты умолкла, онемела;
Ах, ужель ты улетела,
Изменила навсегда!

Здесь для Пушкина Рифма олицетворяет поэзию, она сестра музы. Как в "Онегине", он скорбит о том, что вместе с юностью теряет страсть к стихотворчеству, любовь к своевольной рифме, и склоняется "к суровой прозе". Следующие строфы - об этой утрате юности и поэтического вдохновения:

В прежни дни твой милый лепет
Усмирял сердечный трепет,
Усыплял мою печаль.
Ты ласкалась, ты манила,
И от мира уводила
В очарованную даль.

Ты, бывало, мне внимала,
За мечтой моей бежала,

Как послушное дитя;
То, свободна и ревнива,
Своенравна и ленива,
С нею спорила шутя.

Важное признание! Когда-то, за полтора столетия до того, законодатель классицизма, "французских рифмачей суровый судия" Никола Буало в стихотворном трактате "Поэтическое искусство" со всей непререкаемостью объявлял, что в стихах имеет первенствующее значение только разум, только мысль. Что же до рифмы, то она, конечно, украшает стихотворение, но пусть не вздумает задирать голову, - самостоятельного значения она не имеет и никогда иметь не станет; она служанка смысла, разума, и должна только повиноваться:

Будь то в трагедии, в эклоге иль в балладе,
Но рифма не должна со смыслом жить в разладе;
Меж ними ссоры нет и не идет борьба:
Он - властелин ее, она - его раба.
Коль вы научитесь искать ее упорно,
На голос разума она придет покорно,
Охотно подчинясь привычному ярму,
Неся богатство в дар владыке своему.
Но чуть ей волю дать - восстанет против долга,
И разуму ловить ее придется долго.
Так пусть же будет смысл всего дороже вам,
Пусть блеск и красоту лишь он дает стихам.

/Поэтическое искусство, 1674.
Перевод Эльги Линецкой/

Современники Буало приняли его слова как незыблемую истину. Весь ХУШ век им подчинился. Позднее поэты взбунтовались. Но об этом - ниже. Пока же позволим себе небольшое

5. ... отступление о рифмах вздорной и праздной

О том, как в русской поэзии трудна рифма естественная, подчиненная мысли, говорил друг Пушкина Петр Вяземский в своем послании "К В.А.Жуковскому" /1819/, - он молил старшего поэта помочь ему:

Как с рифмой совладать, подай ты мне совет.
Не ты за ней бежишь, она тебе вослед;
Угрюмый наш язык как рифмами ни беден,
Но прихотям твоим упор его не вреден.
Не спотыкаешься ты на конце стиха,
И рифмою свой стих венчаешь без греха.
О чем ни говоришь, она с тобой в союзе
И верный завсегда попутчик смелой музе.

Хуже всего то, что рифма тянет стих и мысль в свою сторону; гонясь за рифмой, автор начинает говорить совсем не то, что собирался сказать:

Не столько труд тяжел в Нерчинске рудокопу,
Как мне, поймавши мысль, подвесть ее под стопу,
И рифму залучить к перу под острие.
Ум говорит одно, а вздорщица свое.

Стихотворец уже не может хвалить и хулить по своей воле; он подчиняется вздорным законам звучания. Хочет воздать почесть Державину, которым восхищен, а приходится восхвалять Хераскова, скучного поэта, - и только потому, что его имя рифмует со словом "ласков":

Хочу сказать, к кому был Феб из русских ласков,
Державин рвется в стих, а втащится Херасков.

Вяземскому это свойство рифмы внушает отчаяние. Ведь для него рифма сама по себе не существовала, - значение она имела только служебное, украшающее. С сочувствием приводил Вяземский в своем дневнике /еще в 1813 году/ слова французского писателя ХУШ века Трюбле, заметившего не без остроумия: "Рифма относится к разуму, как нуль - к другим цифрам: он увеличивает их значение, сам же никакого не имеет. Надо, чтобы рифме предшествовал разум, как нулю предшествуют цифры. Встречаются такие стихотворения, которые от начала до конца лишь вереница нулей..." [1]

Двенадцать лет спустя Вяземский в путевых записках под заглавием "Станция" /1825/ говорил о тех путниках, кто любит Варшаву, любит посещать варшавский "кофейный дом", именующийся "Вейская кава", о тех,

Кто из горнушек "Вейской кавы"
Пил нектар медленной отравы.

К этим своим строчкам Вяземский дал длинное примечание: "Кто-то отговаривал Вольтера от употребления кофе, потому, что он яд. - Может быть, - отвечал он, - но, видно, медленный: я пью его более шестидесяти лет". Вяземский с досадой добавлял: "Переложив этот ответ в медленную отраву, я сбит был рифмой: лучше было сказать: медленный яд. В повторении известных изречений должно сохранять простоту и точность сказанного". И Вяземский заключал это рассуждение: "Утешаюсь, что примечание мое назидательнее хорошего стиха".

Рифма уводит в сторону от смысла, искажает мысль, а прок от нее какой? Ведь она - ноль без палочки. В том же послании "К В.А.Жуковскому" Вяземский с комическим гневом обрушивался на изобретателя рифмы:

Проклятью предаю я, наравне с убийцей,
Того, кто первый стих дерзнул стеснить границей,
И вздумал рифмы цепь на разум наложить...

Но Вяземского тяготит, наряду с рифмой, искажающей мысль, также рифма бессодержательная, пустая; его

... пужливый ум дрожит над каждым словом
И рифма праздная, обезобразив речь, -
Хоть стих и звучен будь, - ему как острый меч.

Замечательное определение - "рифма праздная"! Рифма должна быть весомой, должна выполнять свою работу, а не позвякивать пустым колокольчиком. Поэтому Вяземский готов предпочесть стих, лишенный рифмы, "белый стих", стиху с "рифмой праздной":

Скорее соглашусь, смиря свою отвагу,
Стихами белыми весь век чернить бумагу,
Чем слепо вклеивать в конец стихов слова,
И написав их три, из них мараю два.

Рифма не способна заменить отсутствующую мысль. Это только бездарному щелкоперу кажется, что "где рифма налицо, смысл может быть в неявке!"

Послание "К В.А.Жуковскому" имеет подзаголовок - "Подражание сатире II Депрео". В самом деле, Вяземский в этом стихотворении развивает эстетические взгляды Буало-Депрео, которые, как мы помним, отчетливее всего сформулированы в трактате "Поэтическое искусство", имея в виду взаимоотношения между Разумом и Рифмой:

Он - властелин ее, она - его раба.

Жуковский не ответил Вяземскому. Но в стихотворном письме к А.Л.Нарышкину /1820/, написанному вскоре после послания Вяземского, он шутливо высказал свои мысли о рифме. Обергофмаршала Нарышкина Жуковский просил о хорошо отапливаемой даче в Петергофе и, между прочим, писал:

Итак прошу вас о квартире,
Такой, чтоб мог я в ней порой
Непростужённою рукою
Не по студеной бегать лире!

Рифма "квартира - лира" смелая - ее можно было допустить только в шуточном послании. Письмо Нарышкину кончалось строками:

Нельзя ль найти мне уголок
/Но не забыв про камелек/
В волшебном вашем Монплезире?
Признаться, вспомнишь лишь о нем,
Душа наполнится огнем,
И руки сами рвутся к лире.

Через некоторое время Жуковский снова написал Нарышкину, на этот раз озаглавив свое письмо "Объяснение"; он передумал, о чем и извещал обергофмаршала:

Когда без смысла к Монплезиру
Я рифмою поставил лиру,
Тогда сиял прекрасный день
На небе голубом и знойном,
И мысль мою пленила тень
На взморье светлом и спокойном.
Но всем известно уж давно,
Что смысл и рифма не одно -
И я тому примером снова.
Мне с неба па́смурно-сырого
Рассудок мокрый доказал,
Что Монплезир приют прекрасный,
Но только в день сухой и ясный...

Значит, рифма "Монплезира - лира" обманчива; она сближает слова, которые далеки друг от друга, потому что обозначают весьма различные понятия: в дождливую и холодную погоду в этом легком павильоне жить и писать стихи нельзя. Жуковский

шутливо, но и вполне здраво напоминает о старой формуле Буало, разработанной Вяземским в его недавнем послании к нему:

... всем известно уж давно,
Что смысл и рифма не одно.

6. Пушкин спорит с Буало?

Послание Вяземского "К В.А.Жуковскому" привлекло внимание Пушкина; прочитав его в "Сыне Отечества", Пушкин воздал ему должное. В своем кишиневском дневнике /3 апреля 1821/ он записал: "Читал сегодня послание князя Вяземского к Жуковскому. Смелость, сила, ум и резкость..." Правда, далее Пушкин с досадой отмечает: "... но что за звуки! Кому был Феб из русских ласков" - неожиданная рифма Херасков не примиряет меня с такой какафонией."[2] В 1821 году Пушкин мог, видимо, согласиться с Вяземским, а поверх него - с Буало, чьи мысли развивает Вяземский в этом послании. Но прошло всего несколько лет, и Пушкин изменился. Не спорит ли он с Буало, не пересматривает ли своей восхищенной оценки послании Вяземского, когда в стихотворении "Рифма, звучная подруга..." /напомним: 1828 год/ указывает на две формы рифмы? И ведь обе теперь для Пушкина, видимо, равноправны.

В первом случае рифма "За мечтой моей бежала, как послушное дитя" - значит, подчинялась мечте, мысли, была ее рабой - рабой разума. Во втором же случае рифма "с нею спорила шутя", - спорила с мыслью, была "свободна и ревнива, своенравна и ленива", - значит, была сама по себе, и, споря с мечтой, ее подчиняла себе. В следующей строфе Пушкин признается, что не только управлял рифмой в угоду своим замыслам, но и ей, рифме, покорялся, шел на поводу звуков, ставя их порой выше мысли:

Я с тобой не расставался,
Сколько раз повиновался
Резвым прихотям твоим;
Как любовник добродушный,
Снисходительно послушный,
Был я мучим и любим.

Трудно, почти невозможно определить у Пушкина те места, где рифма шла впереди мысли и где ее "резвая прихоть" определила ход стихотворения. Сам он о своем творчестве писал не раз, и всегда признавался в том, что звуки и слова беспрекос-

словно повиновались его воле:

Какой-то демон обладал
Моими играми, досугом;
За мной повсюду он летал,
Мне звуки дивные шептал,
И тяжким, пламенным недугом
Была полна моя глава;
В ней грезы чудные рождались;
В размеры стройные стекались
Мои послушные слова
И звонкой рифмой замыкались.

/Разговор книгопродавца с поэтом, 1824/

Или, в гораздо более позднем стихотворении:

И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут...

/Осень, 1833/

Рифмы - навстречу мысли. Но возможен и противоположный случай: мысли - навстречу рифме. Ибо не только рифма "за мечтой моей бежала, как послушное дитя", но и поэт был для нее "любовник добродушный, снисходительно послушный..."

Пушкин был не одинок, - его современник, теоретик поэзии Н.Остолопов, перечисляя разные достоинства рифмы, высказал сходную мысль весьма категорично: "...она /рифма/ производит иногда нечаянные, разительные мысли, которые автору не могли даже представиться при расположении его сочинения. В сем можно удостовериться, рассматривая произведения лучших писателей".[3] Вот это второе направление - поэт, "любовник добродушный, снисходительно послушный", идет следом за звуком, за рифмой - с развитием поэзии усилилось: звук стал важнее, он стал все более подчинять себе сюжет стихов. М.Цветаева это имела в виду, когда писала:

Поэт - издалека заводит речь;
Поэта - далеко заводит речь.

И уже наш современник, тонкий и глубокий исследователь художественного слова А.В.Чичерин, обобщает опыт новейшей поэзии, когда пишет о рифме: "... весьма значительна и ее роль в движении поэтической мысли. Рифма распахивает не-

ожиданные двери, обновляет, обогащает жизнь образа". Далее А.В.Чичерин поясняет свою точку зрения очень ярким сравнением: "Как в шахматах сопротивление противника, нарушающее прямолинейные планы игрока, порождает в конечном счете всю оригинальность и всю силу игры, так "искание рифмы", осложняя поэтический труд, в то же время сталкивает с пути слишком прямолинейного и ведет к непредвиденным открытиям... При восприятии стиха рифма не только образует отчеканенную звуковую форму, не только вмещает энергию наиболее ударных слов, но и расширяет смысловые связи, не стесняет, а, напротив, делает более вольным движение идеи".[4]

Замечательный парадокс: стеснение ведет к вольности, затрудненность - к открытиям, формальное техническое препятствие - к обновлению смысла, к игре мысли, а в целом - к более сложному содержанию. Этот "парадокс рифмы" предсказал Пушкин; ведь именно он начертал для рифмы два пути, и это оказалось двумя путями ее дальнейшего движения в русской поэзии. В первом случае рифма удовлетворяла ожидание, во втором нарушала его. Поговорим о первом.

7. Удовлетворенное ожидание

В "Онегине" Пушкин горестно, хотя и с юмором, восклицал, прощаясь с молодостью:

Мечты, мечты! где ваша сладость?
Где, вечная к ней рифма, младость?

"Вечная рифма" - так можно безошибочно определить рифму классицистов. Их стихи должны были чаровать ровной интонацией, гармонией и красотой звучания, покоем удовлетворенного ожидания. Важнейший закон, предписанный этим стихам, - "единство стиля": ненарушаемая цельность художественного впечатления. Малый словарь, отсутствие свободного выбора слов, а, значит, и рифм, невольная или вольная их привычность чуть ли не до стандарта, - таковы черты этой поэзии. "Сладость" неминуемо влечет за собой "младость", да еще "радость". У молодого Пушкина:

Не говори:
Так вянет младость!
Не говори:
Вот жизни радость!.. /Роза, 1815/

Наследники Тибулла и Парни!
Вы знаете бесценной жизни сладость;
Как утра луч, сияют ваши дни.
Певцы любви! Младую пойте радость,
Склонив уста к пылающим устам...

/"Любовь одна - веселье жизни
хладной...", 1816/

Пейте за радость
Юной любви -
Скроется младость,
Дети мои...

/Заздравный кубок, 1816/

Мечты, мечты,
Где ваша сладость!
Где ты, где ты,
Ночная радость!..

/Пробуждение, 1816/

Ужель моя пройдет пустынно младость?
Иль мне чужда счастливая любовь?
Ужель умру, не ведая, что радость?..

/Князю А.М.Горчакову, 1817/

Образуются группы - пары, тройки, четверки - непременных рифм, данных поэту заранее предшественниками и современниками, группы, словно предуказанные ему самим поэтическим языком. К этим группам относятся:

розы - грезы - слезы
нежный - безмятежный - белоснежный
денница - гробница

Последняя пара не зря приписана Пушкиным Ленскому, сочинявшему накануне дуэли весьма стандартные стихи, какие писали в то время многие, какие писал и Пушкин-лицеист:

Блеснет заутра луч денницы
И заиграет яркий день;

А я, быть может, я гробницы
Сойду в таинственную сень...

/УI, 22.1826/

Сам молодой Пушкин – несколькими годами ранее:

Напрасно блещет луч денницы,
Иль ходит месяц средь небес,
И вкруг бесчувственной гробницы
Ручей журчит и шепчет лес.

/Гроб юноши, 1821/

Читатель привык к тому, что его ожидание не может быть обмануто. Услышав "денницу", он ждет сотни раз уже услышанную "гробницу", ждет – и получает. Услышав "отраду", он ждет "лампаду", слово "любви" влечет за собой "в крови" или "благослови", "приговор" скреплен со словом "взор", "очи", разумеется, с "ночи". Пленительное юношеское стихотворение Пушкина "К Морфею" /1816/ в отношении и образности, и словосочетаний /фразеологии/, и, конечно, рифм вполне стандартно:

Морфей, до утра дай отраду
Моей мучительной любви.
Приди, задуй мою лампаду,
Мои мечты благослови!
Сокрой от памяти унылой
Разлуки страшный приговор!
Пускай увижу милый взор,
Пускай услышу голос милый.
Когда ж умчится ночи мгла
И ты мои покинешь очи,
О, если бы душа могла
Забыть любовь до новой ночи!

Единственная неожиданность, призванная здесь оживить восприятие, это – порядок рифм. Сперва они перекрестные, потом опоясывающие, потом опять перекрестные; в связи с таким построением в третьем четверостишии изменен порядок окончаний, вместо жмжм, как в начале, здесь мжмж. В остальном же, не считая этих оттенков, ожидание удовлетворено – мы каждую рифму можем предсказать, потому что рифмующие слова не принадлежат Пушкину, то есть рифмы изобретены не им, – он взял их

готовыми из небольшого рифменного запаса своего времени.

Бывают такие периоды в истории искусства, когда личный почин воспринимается как нечто для художественного вкуса оскорбительное, как смешные потуги проявить себя, нарушая вечный, незыблемый закон красоты. Новое кажется неприятным уже из-за того, что нескромно обращает на себя внимание, - деталь не смеет вылезать вперед и нарушать гармонию целого. Искусство классицизма - искусство целостных ансамблей, и это во всем - в зодчестве, в театре, в словесности. Когда Карло Росси возводил в Санкт-Петербурге свои гармоничные дворцы, арки, театры, дома, он стремился к спокойной убедительности целого, к "благородной простоте и спокойному величию" /Винкельман/. Появление всякой удивительной неожиданности и было бы нарушением и благородства, и спокойствия, и величия. В этой системе всякая попытка новаторства, даже просто необычности была немыслима, - она бы разрушила строгое единство безличного стиля, внесла бы запретный элемент изобретения.

А ведь уже поэты 20-30 годов пытались вырваться за пределы такого метода. Один из них, близкий знакомый Пушкина С.П. Шевырев, с горечью и гневом обрушивался на поэтический язык его времени, который, как полагал Шевырев, погублен подражанием французской словесности, стремлением к гладкости и не выдерживает ни одной новой мысли:

... от слова ль праздный слог
Чуть отогнешь, неберeжно ли вынешь,
Теснее ль в речь мысль новую водвинешь, -
Уж болен он, не вынесет, кряхтит,
И мысль на нем как груз какой лежит!
Лишь песенки ему да брани милы;
Лишь только б ум был тихо усыплен
Под рифменный, отборный пустозвон...

/Послание к А.С.Пушкину, 1830/

Шевырев был прав и неправ. Сам он пытался обновить русский стих, прежде всего рифму, и потерпел полную катастрофу. Причина его беды понятна. Надо было обновлять не какую-то одну черту русской поэзии, а всю систему. Оставаясь же верным системе прежней, любой поэт обрекал на неудачу любой опыт новизны. Внутри старой, классической поэзии смешивать стили можно было только в комическом сочинении. В черновой тетради 1825 года Пушкин набросал такое двустишие:

Смеетесь вы, что девой бойкой
Пленен я, милой поломойкой.

Рифма "бойкой - поломойкой" единственна, она никогда не встречалась до того - может быть и потому, что слово "поломойка" было далеко за пределами поэтической речи. Пушкин, как видим, попробовал ее в стихотворной шутке, да и то бросил, продолжать стихотворения не стал. Всякое нарушенное ожидание само по себе вызывало комический эффект. Баратынский начинал стихотворение "Старик" /1829/ такими строками:

Венчали розы, розы Леля,
Мой первый век, мой век младой...

Лель - бог любви у древних славян; строки эти серьезны, даже печальны, - смысл их в том, что прежде, когда поэт был молод, он был любим. Чего же читатель ожидает далее? К имени Леля есть рифма "хмель", и мы ждем строки с последним словом - "хмеля". Еще две узаконенные рифмы к имени Леля - "колыбель" и "свирель".Вспомним у Пушкина:

Играй, Адель,
Не знай печали.
Хариты, Лель
Тебя венчали
И колыбель
Твою качали...
И в шуме света
Люби, Адель,
Мою свирель.

/Адели, 1822/

Вместо всего этого читаем у Баратынского:

Я был счастливый пустомеля -
И девам нравился порой.

"Пустомеля" - слово разговорное, далекое от поэтического обихода; с венками роз, возложенными на счастливого любовника богом Лелем, оно никогда еще не сочеталось. Рождается неожиданность, содержащая в себе комизм.

8. "Бочка с динамитом"

Продолжая толковать фининспектору о рифме, Маяковский объяснял:

Говоря по-нашему,
                рифма –
                        бочка.
Бочка с динамитом.
                Строчка –
                        фитиль.
Строка додымит,
                взрывается строчка
и город
        на воздух
                строфой летит.

Наверно, непривычный к стихах фининспектор этой сложной метафоры не понял. Попробуем ее расшифровать.

Рифма, стоящая в конце строки, чрезвычайно важна, – важна прежде всего ее неожиданность; строка движется более или менее спокойно, пока не дойдет до рифмы, которая мгновенно меняет смысл и тон стиха. Особенно же важна рифма, замыкающая строфу, – от нее зависит восприятие не одной строки, не двух, а – строфы. Вследствие неожиданной рифмы "взрывается" и каждый стих в отдельности, и вся строфа в целом. Таков смысл метафоры с пороховой бочкой. Примером может послужить любая строфа Маяковского:

Плевать, что нет
у Гомеров и Овидиев
людей, как мы,
от копоти в оспе.
Я знаю –
солнце померкло б, увидев
наших душ золотые россыпи.

/"Облако в штанах", 1914-1915/

"Овидиев – увидев", "в оспе – россыпи". И та, и другая рифма – в этом можно быть уверенным заранее – никогда никем не использовались. Никто до Маяковского не производил множественного числа от имени "Овидий", никто не применял так называ-

емых "неравносложных рифм", - рифм, в которых совпадают ударный гласный и несколько согласных звуков, но не совпадает число гласных: в оспе - россыпи. Разумеется, после "Овидиев" в конце первой строки мы ждем созвучия, а все же деепричастие "увидев" поражает нас редкой глубиной совпадения при неравносложности; еще больше поражает слово "россыпи", которое и в самом деле ведет к тому, что вся строфа - взрывается.

Принцип Маяковского противоположен тому, которого придерживались классицисты, и, вместе с ними, молодой Пушкин. У него рифма должна быть небывалой, единственной, поражающей неожиданностью. Причем у Маяковского, как у многих его современников, неожиданность вовсе не связана с комизмом.

В прошлом веке русская рифма оказалась глубоко и многосторонне разработанной, однако ее прогресс достигался более всего в стихах шуточных и сатирических.

Современники и наследники Пушкина в XIX веке придумали немало способов неожиданного и комического рифмования. Это было соединение в рифме двух слов, которые до того не сходились и были, так сказать, незнакомы друг с другом.

Вот некоторые из таких способов:

I. Рифмование слов из разных стилей

П.А.Вяземский написал в 1832 году стихотворение "К старому гусару", обращенное к Денису Давыдову, знаменитому партизану 1812 года и блестящему поэту /"Тебе, певцу, тебе, герою..." - писал Пушкин/. Вот строчки из этого стихотворения:

Черт ли в тайнах идеала,
В романтизме и луне -
Как усатый запевала
Запоет по старине.

Слова "идеал" и "запевала" принадлежат к различным пластам речи. "Идеал" - сугубо книжного, романтического обихода, "запевала" слово разговорное, устно-бытовое. Каждое из этих слов усилено предшествующим: "в тайнах идеала" - "усатый запевала"; таким образом контраст углублен. Чем богаче рифма, образуемая стилистически противоположными словами, то есть чем они подобнее друг другу по звукам, тем их противоположности выразительнее. Вяземский в этом стихотворении опирается на стихи самого Дениса Давыдова, который охотно стал-

кивал стилистические контрасты, как, например, в следующем четверостишии:

Вошла - как Психея, томна и стыдлива,
Как юная пери, стройна и красива...
И шопот восторга бежит по устам,
И крестятся ведьмы, и тошно чертям!

/У, 1833/

Возвышенный оборот "бежит по устам" сталкивается с фамильярным "тошно чертям"; рифма, завершающая стихотворение, именно благодаря своей стилистической контрастности превращает стихотворный комплимент, мадригал, в эпиграмму, - впрочем, ничуть не обидную для Е.Д.Золотаревой, которой эти строчки посвящены. Эпиграмма требует неожиданности, - поэтому такие стилистические "взрывы" особенно часты в эпиграммах. Вот к примеру эпиграмма Пушкина, написанная в 1829 году на Н.Надеждина. Здесь имеется в виду, что Надеждин узнал себя в двух прежних пушкинских эпиграммах, где имя его названо не было, и, узнав себя, грубо о Пушкине отозвался; на этот ответ Надеждина Пушкин, в свою очередь, ответил так:

Как сатирой безымянной
Лик Зоила я пятнал,
Признаюсь: на вызов бранный
Возражений я не ждал.
Справедливы ль эти слухи?
Отвечал он? Точно ль так?
В полученьи оплеухи
Расписался мой дурак?

Эпиграмма начинается торжественными словами и оборотами - "сатира безымянная", "лик Зоила", "пятнал", "вызов бранный", а кончается двумя стоящими в рифме грубыми словечками "оплеуха" и "дурак", возникающими неожиданно и как контраст к предшествующему тексту.

2. Рифмование с именами собственными

Имена и фамилии, если только они не условны, - вроде Дорины или Адели, - в рифму попадают весьма редко, поэтому обыч-

но рифма, их содержащая, носит характер однократный. Тот же Денис Давыдов в прославленной "Современной песне" /1836/ называет в рифме знаменитых революционеров-республиканцев, под которых подделываются русские крепостники-лжелибералы:

А глядишь: наш Мирабо
Старого Гаврило
За измятое жабо
Хлещет в ус да в рыло.

Томы Тьера и Рабо
Он на память знает
И, как ярый Мирабо,
Вольность прославляет.

А глядишь: наш Лафайет,
Брут или Фабриций
Мужиков под пресс кладет
Вместе с свекловицей.

Или в эпиграмме молодого Пушкина /1815/, направленной против его литературных противников, членов "Беседы любителей русского слова":

Угрюмых тройка есть певцов -
Шахматов, Шаховской, Шишков,
Уму есть трое супостатов -
Шишков наш, Шаховской, Шихматов.
Но кто глупей из тройки той?
Шишков, Шихматов, Шаховской!

Каждое из трех имен рифмует однократно, и как раз в рифме - комический эффект эпиграммы.

3. Рифмование с иностранными словами

Чем иностранное слово реже, тем эффект сильнее. Он еще выразительней, когда это слово набрано иностранным, латинским шрифтом. В уже приводившейся "Современной песне" Д.Давыдова упоминается любимец дам и светских гостиных, "маленький аббатик":

Все кричат ему привет
С аханьем и писком,

А он важно им в ответ
"Dominus vobiscum!"

Эти латинские слова - "Да будет с вами Господь!" - произносит аббат во время католической обедни, обращаясь к прихожанам. Рифма "писком - vobiscum " неожиданна и смешна.

Очень интересно использовал этот способ рифмования А.К. Толстой в "Истории государства российского от Гостомысла до Тимашева" /1868/. Славяне, по преданию, приглашают к себе княжить варягов, а те говорят между собой по-немецки:

"Ну, - думают, - команда!
Здесь ногу сломит черт,
Das ist ja eine Schande,
Wir müssen wieder fort!"

/Да ведь это стыд и срам, - надо отсюда убираться!/

Но братец старший Рюрик
"Постой, - сказал другим, -
Fortgehn ist ungebührlich,
Vielleicht ist's nicht so schlimm!"

/Уходить неприлично, может быть, еще все и не так страшно!/

Madame, при вас на диво
Порядок процветет, -
Писали ей учтиво
Вольтер и Дидерот, -

Лишь надобно народу,
Которому вы мать,
Скорее дать свободу,
Скорей свободу дать."

" Messieurs ", - им возразила
Она, - vous me comblez !"
И тотчас прикрепила
Украинцев к земле.

Екатерина приседает в глубоком реверансе перед знаменитыми французами, говоря: "Господа, вы очень любезны"; поступает же она как крепостница - противоречие в ее поведении выражено столкновением разных языков в рифме: "Комбле / comblez / - земле".

Охотно использовал этот вид рифмы сатирик-искровец Дмитрий Минаев. Вот строчки из его песни "Фискал" /1870/ /латинский оборот означает "из любви к делу"/:

Фискалом con amore
Начав карьеру, стал
Работать как фискал
Из выгоды он вскоре...

В другом стихотворении Минаева рассказывается об упразднении Третьего отделения, чьи функции перешли к департаменту полиции:

Про порядки новые
Подтвердились слухи:
Августа шестого я
Был совсем не в духе,
И меня коробили
Ликованья в прессе:
Ей perpetuum mobile
Грезится в прогрессе...

/6 августа 1880 г. Раздумье ретрограда, 1880/

Неестественная, манерная рифма "коробили - perpetuum " обнажает фальшь в ликовании русских либералов, не видевших демагогического обмана в правительственном акте.

4. Составная рифма

Составной рифмой называется такая, при которой два слова, сливаясь в одно, рифмуют с третьим. Пожалуй, среди всех приемов, какими пользовалась комическая поэзия, этот способ неожиданной рифмовки был наиболее распространен и наиболее выразителен. Любил составную рифму А.К.Толстой. В "Послании к М.Н.Лонгинову о дарвинисме" /1872/ автор, споря с председателем Комитета по печати, отстаивает учение Дарвина и спрашивает:

Отчего б не понемногу
Введены во бытие мы?
Иль не хочешь ли уж богу
Ты предписывать приемы?

Мастером составной рифмы, всегда очень яркой, запоминающейся и смешной, был Д.Минаев. В его балладе "Через двадцать пять лет" /1878-1879/ повествуется о том, как в отдаленном будущем все в Петербурге будет принадлежать мракобесу, издателю газеты "Новое время", Алексею Сергеевичу Суворину. Фантастический колорит баллады усилен небывалыми, удивительными и потому особенно впечатляющими рифмами:

На Неву из Усолья далекого
Прикратил коммерсант-сибиряк;
От казны был тяжел кошелек его,
Сам он был далеко не из скряг...

Он, этот купец, спрашивает слугу, кому принадлежит трактир.

И, вопросом смущенный сильнее, чем
Всякой грубостью, молвил слуга:
Куплен он Алексеем Сергеичем
Был у Палкина втридорога.
- "Куплен кем? Человеку нездешнему
Ты толковее должен сказать:
Алексея Сергеича где ж ему
По единому имени знать..."

"Далекого - кошелек его","сильнее чем - Сергеичем", "нездешнему - где ж ему", и еще в той же балладе: "слушая - баклуши я", "Европа ли - Петрополе", "Демидова - вид его" создают особую атмосферу стихотворного повествования, насыщенного каламбурами. В составных рифмах всегда особенно остро ощущается каламбур - игра слов, одинаковых по звучанию и различных по смыслу. Вот пушкинские рифмы-каламбуры, из которых один в шутливо-народной "Сказке о попе и о работнике его Балде" /1830/:

... В год за три щелчка тебе по лбу,
Есть же мне давай вареную полбу...

а другой в стихотворении "Утопленник", которое снабжено подзаголовком "Простонародная сказка" /1829/:

Вы, щенки! за мной ступайте!
Будет вам по калачу,
Да смотрите ж, не болтайте,
А не то поколочу.

"По лбу - полбу", "по калачу - поколочу" составные рифмы-каламбуры. Словесная игра здесь подчеркнута, усилена по сравнению с рифмами обыкновенными.

Д.Минаева не зря именовали "королем рифмы"; есть у него целый цикл "Рифмы и каламбуры" - с характерным подзаголовком "Из тетради сумасшедшего поэта" /1880/. Вот две его миниатюры:

I

Не ходи, как все разини,
Без подарка ты к Розине,
Но, ей делая визиты,
Каждый раз букет вези ты.

II

Черты прекрасные, молю я,
Изобрази мне, их малюя,
И я написанный пастелью
Портрет повешу над постелью.

Через почти четыре десятилетия к этой минаевской традиции примкнул Маяковский в плакатных текстах, сочиненных для издательства "Сегодняшний лубок" /1914/. Многие из этих плакатов содержат запоминающиеся каламбурные рифмы-омонимы:

Стал австриец русским Львов
Где им зайцам против львов!

-

Выезжал казак за Прут,
Видит - немцы прут да прут.

Только в битве при Сокале
Немцы в Сере ускакали.

-

Живо заняли мы Галич,
Чтобы пузом на врага лечь.

-

С криком "Deutschland über alles!"
Немцы с поля убирались.

В рассмотренных выше четырех случаях рифма обращает на себя внимание, бросается в глаза, выпирает, красуется; она нескромна, навязчива, выделяется из стиха, из естественной,

плавной речи; она подана крупным планом. Это, как мы видели, противоречит принципам классицизма, - искусства благородных, гармонических ансамблей: целое заслоняется броской частностью. В прошлом веке такое усиление частностей встречалось в сочинениях комических. Но подобно тому, как "от великого до смешного", так и...

9. ... от смешного до высокого - один шаг

В начале XX века произошло неожиданное и странное изменение: то, что прежде считалось комическим, стало возвышенным. В стихах Маяковского можно обнаружить все черты комической рифмы, они даже усилились, к ним еще прибавились другие, сходные, но уже ничего смешного в такой рифме не было. Прежде комизм рождался из неожиданности. Теперь неожиданность ничего смехотворного в себе не таила, - напротив, в ней обнаружился смысл иной, трагический. Уже молодой Маяковский придавал этой внезапности большое значение. В сатирическом журнале "Новый Сатирикон" /1916, № 45/ он напечатал вызывающую миниатюру:

Издательства

Павлиньим хвостом распущу фантазию в пестром цикле,
душу во власть отдам рифм неожиданных рою.
Хочется вновь услыхать, как с газетных столбцов зацыкали
те,
кто у дуба, кормящего их,
корни рылами роют.

Это стихотворение сопровождалось подзаголовком: "Цикл из пяти" /вот что значат, кстати, слова - "... распущу фантазию в пестром цикле"/. Все пять вещей направлены против обывателя, бешенство которого Маяковский вызывал охотно, даже радостно - он в не слишком хитроумной перифразе именовал почтенных мещан свиньями /"те, кто у дуба корни рылами роют"/. "Рой неожиданных рифм" имеется во всех пяти стихотворениях, - начиная с первого, приведенного нами. Здесь "цикле - зацыкали" удивительная по звуковому богатству и глубине рифма, где совпадают три согласных /ц - к - л/, которые редко оказываются вместе, а, кроме того, внезапности способствует и неравносложность: она ведет к тому, что первый член рифмующей пары, слово "цикле", несколько растягивается в произношении

/"цик - ле"/, тогда как второй несколько сокращается /"зацык /а/ ли"/. Вторая пара рифм тоже поражает звуковой полнотой и, к тому же, омонимичностью. Рифмование омонимов тоже всегда относилось к приемам комического повествования в стихах. У Пушкина в "Графе Нулине" /1825/:

Но что же делает супруга
Одна, в отсутствие супруга?

Или у Д.Минаева в сатирической поэме "Демон" /1874/, где бес видит на земле все то же, что и прежде:

Все те же громкие слова
И бред несбыточных утопий
/К ним не чутка уже молва/,
И копировка старых копий,
Которых участь не нова;
Все тот же блеск штыков и копий...

Омонимы "копий" /от "копия"/ и "копий" /от "копье"/ как бы подтверждают мысль о том, что на земле ничего не изменилось - даже в рифме возвращается одно и то же слово.

В другом стихотворении Д.Минаева, написанном по случаю приезда в Петербург немецкого заводчика Альфреда Круппа /1880/, читаем:

Ем ли суп из манных круп,
Или конский вижу круп -
Мне на ум приходит Крупп,
А за ним - большая масса,
Груда "пушечного мяса"...

Вернемся к стихотворению Маяковского.

"Рою" /дательный падеж существительного "рой"/ и "рою" /от глагола "рыть"/ - омонимы. У Маяковского отклонение от омонима - "роют"; но общее впечатление неожиданности и даже занятной омонимичности сохраняется.

Поглядим, каков же "рой" "неожиданных рифм" в стихотворении этого цикла "Никчемное самоутешение" /1916/; здесь идет речь о засилии хамства и варварства, воплощенного Маяковским в фигуре извозчика. Первая строфа:

Мало извозчиков?
Тешьтесь ложью.

Видана ль шутка площе чья?
Улицу врасплох огляните -
Из рож ее
Чья не извозчичья?

Понятно, что главные слова в этих строках - те, что стоят в рифме. А рифмы - составные, причем в первом случае идет сначала однословный член, а в втором сначала двусловный:

ложью - рож ее
площе чья - извозчичья

В первом случае усиливается слитность двусловного члена рифмы /"рож ее" поневоле произносится как "рожие"/; во втором случае посреди слова возникает пауза, рассекающая его надвое /"извозчичья" поневоле произносится как "извощи-чья"/. Слова, стоящие в рифме, приобретают рельефность, так или иначе видоизменяясь, несут могучее ударение, выпячиваются, отделяются от окружения. И неожиданность сопоставленных слов в рифмующей паре, и звуковая деформация слов ведут к выделению из фразы слова как такового. Возникает то, что уже современники молодого Маяковского назвали "поэзия выделенного слова". Вот еще одна строфа, четвертая:

Все равно мне,
Что они коней не поят,
Что утром не начищают дуг они -
с улиц,
с бесконечных козел
тупое
лицо их,
открытое лишь мордобою и ругани.

Главная рифма и здесь составная: "дуг они - ругани" /другая менее броская, хотя и она необычна: "поят - тупое"/.

Слово "ругани", раздираясь пополам паузой /"руг - ани"/, сильно подчеркивается, - оно взрывает всю строфу /вспомним: "И город на воздух строфой летит"/.

В следующем стихотворном цикле, "Надоело", поэт говорит о ресторанных соседях, розовых, жирных обжорах, и у него вырывается отчаянный крик:

Нет людей.
Понимаете

крик тысячедневных мук?
Душа не хочет немая итти,
а сказать кому?

Неожиданность рифмы тут обеспечена звуковой глубиной и небывалостью соединения: "понимаете – немая итти"; во втором члене рифмы, слитном из двух слов, лишний гласный; он ослабевает при слиянии, а все же усиливает неожиданность эффектом неравносложности: "нема /я/ итти".

Можно ли сказать, что неожиданность тут комична? "Цикл из пяти" печатался в "Новом Сатириконе", но стихи эти далеко не шуточные; в последнем же примере – вопль одинокого отчаяния. Поэма "Флейта-позвоночник" /1915/ – содержит немало подобных разрывов слова, приобретающих смысл трагический. "Пролог" поэмы кончается строками:

Из тела в тело веселье лейте.
Пусть не забудется ночь никем.
Сегодня буду играть на флейте,
На собственном позвоночнике.

Как деформируется слово "позвоночнике" под влиянием предшествующего сочетания: "ночь никем"! Позвоночник словно переломан пополам, подобно тому, как переломано слово "позвоноч-/нике". А вслед за этим начинается глава I-ая поэмы:

Версты улиц взмахами шагов мну.
Куда уйду я, этот ад тая!
Какому небесному Гофману
выдумалась ты, проклятая!

И здесь вторые члены рифм рвутся, деформируясь под влиянием предшествующих составных: "шагов мну – Гоф/ману", "ад тая – прокля / тая". И далее – столь же выразительно и громогласно:

Мне,
чудотворцу всего, что празднично,
самому на праздник выйти не с кем.
Возьму сейчас и грохнусь навзничь
и голову вымозжу каменным Невским.
Вот я богохулил,
орал, что бога нет,
а бог такую из пекловых глубин,

что перед ней гора заволнуется и дрогнет,
вывел и велел:
люби!

Слова-рифмы всеми звуковыми средствами выдвинуты вперед, подчеркнуты, усилены. "Празднично - навзничь" - это очень интересная пара; рифмует здесь "празднич/но/ - навзничь", а "но" повисает и, можно сказать, перебрасывается в начало следующего стиха:

/...но/ самому на праздник...

А "не с кем - Невским" чуть ли не омонимы, сопоставление которых полно глубокого смысла. "Не с кем" - формула одиночества, "Невский" - многолюдный центральный проспект столицы; значит, члены рифмы образуют смысловой контраст и в то же время оказываются в звуковом отношении подобными. Смысловая противоположность при звуковом тождестве - вот чем является эта столь важная для Маяковского рифма.

Рифмы в следующей строфе не менее важны: "бога нет - дрогнет", "глубин - люби". В первой паре разрывается пополам глагол, и его звучание становится образом его смысла: "дрог/нет"; кажется, что "дрогнуло", "содрогнулось" само слово. А ведь речь идет не о внутреннем переживании, а о геологическом катаклизме, о землетрясении: "... гора заволнуется и дрог/нет". Во второй паре слово "люби!" выделено не только рифмующими звуками, но и синтаксисом; предложение перестроено так, что важнейшие слова выдвинуты крупным планом. Вместо: "... а бог вывел из пекловых глубин такую, что перед ней заволнуется и дрогнет гора, и велел ...". У Маяковского: "... а бог такую из пекловых глубин, /что перед ней гора заволнуется и дрогнет,/ вывел и вывел..."

Вследствие перестановок каждое звено фразы оказалось подчеркнутым, особенно же энергичное ударение падает на заключительный приказ: "люби!"

Все рифмы Маяковского небывалые, все они - впервые. Маяковский достигает этого либо слитием никогда прежде не соединявшихся слов /"не с кем - Невским", "ад тая - проклятая", "по тысяче тысяч разнесу дорог - судорог", "ведет река торги - каторги", "одна там - канатом", "туже и туже сам - ужасом", "нашей ей - на шее", либо сочинением новых слов, прежде в языке существовавших только как некая возможность - их иногда называют "потенциальные слова" /"к двери спáленной - за-

пахнет шерстью паленной", "тупенько - преступника", "голубо́ - любовь", "выжуют - рыжую", "признака - вызнакомь", "выник - именинник"/, либо звуковым сближением слов неравносложных или не рифмующих между собой по классическим представлениям /"личико - вычекань", "точно - чахоточного", "неладно - ладана", "холодное очень - лихорадочен", "трупа - рупор", "число - слов"/.[5] При этом Маяковский принимает все меры, чтобы стоящие в рифме слова не только самой феноменальной по новизне рифмой, но и другими средствами оказались выделены. Вот яркий пример из "Флейты-позвоночника":

Ох, эта
Ночь!
Отчаянье стягивал туже и туже сам.
От плача моего и хохота
Морда комнаты выкосилась ужасом.

"Ох, эта..." стоит отдельно, потому что рифмует с "хохота" и образует целый полный стих; слово "ночь" тоже стоит отдельно, потому что с него начинается другой стих. "Морда комнаты выкосилась ужасом": здесь тоже выделено каждое слово - при помощи невероятной, фантастической метафоры, новообразования "выкосилась" и творительного падежа слова "ужасом", которое удлинено паузой, потому что рифмует со слитым вместе "туже сам", - оно звучит как "ужа/сом".

Такова система Маяковского, - поэт создал ее на развалинах классического стихосложения. Возможен принципиально другой путь обновления "репертуара рифм", - путь Бориса Пастернака.

У Пастернака тоже почти всегда рифмы новые; он тоже стремился к неожиданностям в рифме; он тоже противник "вечных рифм" типа "сладость - радость". Но он не создавал новых слов, не искал необычайных составных рифм, не пользовался неравносложностью и прочими средствами, к которым прибегал Маяковский. Он сохранил старинную классическую систему, но вводил слова из таких областей бытия, которые до сих пор в поэзию не входили, слова, которых не знал поэтический язык его времени и, тем более, язык предшествующей эпохи. Впрочем, если сами по себе слова порою и были знакомы, то у Пастернака они вступали в новые рифменные соединения, и эти соединения ошеломляют читателя:

В нашу прозу с ее безобразием
С октября забредает зима.
Небеса опускаются наземь,
Точно занавеса бахрома.

Еще спутан и свеж первопуток,
Еще чуток и жуток, как весть,
В неземной новизне этих суток,
Революция, вся ты, как есть.

Жанна д'Арк из сибирских колодниц,
Каторжанка в вождях, ты из тех,
Что бросались в житейский колодец,
Не успев соразмерить разбег.

Ты из сумерек, социалистка,
Секла свет, как из груды огнив.
Ты рыдала, лицом василиска
Озарив нас и оледенив.

Отвлеченная грохотом стрельбищ,
Оживающих там, вдалеке,
Ты огни в отчужденьи колеблешь,
Точно улицу держишь в руке.

И в блуждании хлопьев кутежных
Тот не гордый, уклончивый жест:
Как собой недовольный художник
Остраняешься ты от торжеств.

Как поэт, отпылав и отдумав,
Ты рассеянья ищешь в ходьбе.
Ты бежишь не одних толстосумов:
Все ничтожное мерзко тебе.

/Девятьсот пятый год. Вступление
к поэме. 1925/

Почти все рифмующие пары здесь новые /если не считать "вдалеке - руке" или "ходьбе - тебе"/. Некоторые отличаются полной новизной /"колодниц - колодец", "социалистка - василиска", "огнив - оледенив", стрельбищ - колеблешь", "кутежных - художник"/, другие могли где-то уже встретиться /"зима - бахро-

ма", "первопуток - суток"/. Присмотримся, однако, к новым.

Одни из них - рифмы неточные, возможность которых появилась только в нашем веке: "колодниц - колодец", "стрельбищ - колеблешь", "жест - торжеств", "кутежных - художник". Другие вполне точны и даже, по звуковым свойствам, вполне возможны в классическом стихе: "огнив - оледенив", "отдумав - толстосумов"... Дело, однако, не в звуковых /фонетических/ особенностях рифм как таковых, а в том, что у Пастернака постоянно происходят "сопряжения далековатых слов", "далековатых стилей" /когда-то Ломоносов требовал от поэзии "сопряжения далековатых идей"/. Пара "огнив - оледенив" составлена из старинного слова "огниво" и редчайшего в форме деепричастия совершенного вида - глагола "леденить"; оба эти слова вполне реальные, однако в высшей степени редкие каждое в отдельности, и уж наверняка небывалые в рифменной паре. "Социалистка - василиска" - еще более удивительное соединение: первое - современный политический термин, второе - сказочное чудовище; где и когда им доводилось соединиться до Пастернака? Можно быть уверенным: нигде и никогда.

Дальше, в тексте поэмы "Девятьсот пятый год" /беру только начало/ рифмуют:

"чугунки - с короткой приструнки", "платформ - реформ", "пенсне - во сне", "первое марта - из века Стюартов", "калейдоскоп - подкоп", "раньше - лаборантши", "суматоха - чертополохом", "доклады - тайна клада", "Порт-Артура - агентура", "неослабен - Скрябин", "препон - Гапон", "клюкве - хоругви"...

Часто у Пастернака входят в стих слова из какой-нибудь специальной терминологии; в рифменной позиции они особенно выразительны. Например, из естествознания:

В траве, меж диких бальзаминов,
Ромашек и лесных купав,
Лежим мы, руки запрокинув
И к небу голову задрав...

Мы делим отдых краснолесья,
Под копошенье мураша
Сосновою снотворной смесью
Лимона с ладаном дыша.

/Сосны, 1941/

"Бальзамин" - тропическое растение, которое разводят как

декоративное; "краснолесье" - термин, обозначающий "сосновый лес". Здесь же рядом народное и даже областное слово "купавка"; форма, использованная Пастернаком - редчайшая. Таково же слово "мураш" - это тоже областное, обозначающее "мелкий муравей" и встречающееся крайне редко в фамильярном разговоре, да и то в уменьшительной форме, "мурашка". Понятно, что все рифмы приведенных двух строф - необычайны.

Или - слова и термины из области музыки:

Окно не на две створки alla breve,
Но шире - на три: в ритме трех вторых.
Окно, и двор, и белые деревья,
И снег, и ветки, - свечи пятерик.

/"Окно, пюпитр...", 1931/

Как бьют тогда в его сонате,
Качая маятник громад,
Часы разъездов и занятий,
И снов без смерти, и фермат!

/"Опять Шопен не ищет выгод", 1931/

Или термины из поэтики; теории стиха:

Наследственность и смерть - застольцы наших трапез.
И тихою зарей - верхи дерев горят -
В сухарнице, как мышь, копается анапест,
И Золушка, спеша, меняет свой наряд.

/Пиры, 1928/

Теории прозаического повествования:

Зовите это, как хотите,
Но все кругом одевший лес
Бежал, как повести развитье,
И сознавал свой интерес.

Он брал не фауной фазаньей,
Не сказочной осанкой свал, -
Он сам пленял, как описанье,
Он что-то знал и сообщал.

/Волны, 1931/

Таких примеров можно привести множество. Не будем увеличивать их число. Скажем в обобщающей форме: оба поэта, Маяковский и Пастернак, стремились к рифме неожиданной, однократной. Они достигали этой цели, двигаясь разными путями: Маяковский - приспосабливал к своим намерениям и задачам язык, видоизменяя его, сдвигая или устраняя границы между словами, ломая классическое стихосложение; Пастернак - соединяя в рифме слова, которые до этого никогда не встречались и встретиться не могли, сопрягая внутри классического стиха слова из множества специальных языков, терминологических систем, местных диалектов, профессиональных жаргонов.

Давно поговаривали об отмирании рифмы. Когда-то Пушкин предполагал, что будущее - за белым, то есть безрифменным стихом; в 1834 году он писал: "Думаю, что со временем мы обратимся к белому стиху. Рифм слишком мало. Одна вызывает другую. Пламень неминуемо тащит за собою камень. Из-за чувства выглядывает искусство. Кому не надоели любовь и кровь, трудный и чудный, верный и лицемерный, и проч."[6] Прошло с той поры почти полтора столетия, а пушкинское пророчество не сбылось: белый стих не вытеснил рифменного. Произошло иное: решительное обновление рифмы. Конечно, "из-за чувства выглядывает искусство"; но Пушкин не мог предположить, что возникнет система, внутри которой возможно будет искусство рифмовать совершенно неожиданно:

Бросьте!
Забудьте,
плюньте
и на рифмы,
и на арии,
и на розовый куст,
и на прочие мелехлюндии
из арсеналов искусств.

/В.Маяковский. Приказ № 2 по армии искусств. 1921/

Здесь рифмуют не просто "куст - искусств", но и глубже: "розовый куст - арсеналов искусств", то есть совпадают не только звуки к - у - с - т, но звуки а - в - ы - к - у - с - т. Нет, русский стих рифму не отбросил, а с величайшей изобретательностью реформировал, скорее революционизировал ее, и сохра-

нил. Современный нам поэт Давид Самойлов имеет все основания делать вывод, опровергающий давнее предсказание Пушкина: "Русский стих пока тесно связан с рифмой как смысловым рядом. Рифма - некий показатель глубинных процессов, происходящих в стихе. Все эпохи процветания русского стиха, все революционные преобразования в нем - Державин, Пушкин, Некрасов, Блок, Маяковский - связаны с преобразованием рифмы, с ее движением, с ее развитием. Рифма пока не перестала быть пульсом стиха".[7]

10. "Не сотвори себе кумира"

Мы рассказали о двух поэтах, искавших во что бы то ни стало новых рифм. Их опыт, однако, вовсе не означает, что в нашем веке хороши только рифмы оригинальные, прежде неслыханные. Сколько создано прекрасных и несомненно современных стихов, содержащих простейшие рифмы! Еще Пушкин, понимавший художественную невыразительность глагольной рифмы, умел так ее использовать, что, кажется, ничто не может быть сильнее, ярче, даже поэтичнее именно глаголов, связанных друг с другом одинаковыми суффиксами:

Во граде трубы загремели,
Бойцы сомкнулись, полетели
Навстречу рати удалой...
Со свистом туча стрел взвилась,
Равнина кровью залилась;
Стремглав наездники помчались,
Дружины конные смешались...
Со всадником там пеший бьется;
Там конь испуганный несется...

/"Руслан и Людмила", 1820/

А Блок в великом стихотворении "О доблестях, о подвигах, о славе..." /1908/ позволил себе нечто совсем, казалось бы, недопустимое с точки зрения отвлеченно-эстетических норм рифмования:

Я звал тебя, но ты не оглянулась,
Я слезы лил, но ты не снизошла.
Ты в синий плащ печально завернулась,
В сырую ночь ты из дому ушла.

Не знаю, где приют своей гордыне
Ты, милая, ты, нежная нашла...
Я крепко сплю, мне снится плащ твой синий,
В котором ты в сырую ночь ушла...

Этот удивительный, чуть ли не анекдотический ряд "снизошла - ушла - нашла - ушла" лишний раз говорит о том, насколько бессмысленны всякие догматические нормативы в искусстве. Вот как начинается одно из волнующих своей мудрой простотой стихотворение Н.Заболоцкого:

Простые, тихие, седые,
Он с палкой, с зонтиком она,
Они на листья золотые
Глядят, гуляя дотемна.

Их речь уже немногословна,
Без слов понятен каждый взгляд,
Но души их светло и ровно
Об очень многом говорят.

В неясной мгле существованья
Был неприметен их удел,
И животворный свет страданья
Над ними медленно горел.

Изнемогая, как калеки,
Под гнетом слабостей своих,
В одно-единое навеки
Слились живые души их...

/Старость, 1956/

Рифмы скромные и неприметные, как скромна и неприметна жизнь "простых, тихих" стариков. Наверно, броская рифма в таком стихотворении оскорбила бы нас. А ведь Заболоцкий умел, когда было нужно, щегольнуть изысканной рифмой:

Колеблется лебедь
На пламени вод,
Однако к земле ведь
И он уплывет.

/"Клялась ты...", 1957/

Некогда Алексей Толстой даже отстаивал право поэта на слабую, небрежную рифму. Он ссылался на странный пример испанского живописца Мурильо: "... если бы, - писал Толстой - она /линия/ была у него четкая и правильная, он производил бы не тот эффект и не был бы Мурильо; его очарование пострадало бы и впечатление было бы более холодным". Толстой иллюстрирует свою мысль строчками из "Фауста" Гете, когда Гретхен молится перед иконой и произносит:

Ach, neige,
Du Schmerzenreiche,
Dein Antlitz gnädig meiner Not!

/В переводе Б.Пастернака:

К молящей
Свой лик скорбящий
Склони в неизреченной доброте.../

И Толстой поясняет:

"Может ли быть что-нибудь более жалкое и убогое, чем рифмы в этой великолепной молитве? А она единственная по непосредственности, наивности и правдивости. Но попробуйте изменить фактуру, сделать ее более правильной, более изящной - и все пропадет. Думаете, Гете не мог лучше написать стихи? Он не захотел, и тут-то и проявилось его изумительное поэтическое чутье."

И Алексей Толстой делает вывод:

"Некоторые вещи должны быть чеканными, иные же имеют право и даже не должны быть чеканными, иначе они покажутся холодными." [8]

Не искали рифменных неожиданностей Ахматова, Светлов, Маршак. Остановимся на стихах одного из этих авторов, С.Я. Маршака:

Морская ширь полна движенья.
Она лежит у наших ног
И, не прощая униженья,
С разбега бьется о порог.

Прибрежный щебень беспокоя,
Прибой влачит его по дну.
И падает волна прибоя
На отходящую волну.

Гремит, бурлит простор пустынный,
А с вышины, со стороны
Глядит на взморье серп невинный
Едва родившейся луны.

Как всегда у Маршака - консервативная форма, древний стих-четырехстопный ямб, привычные рифмы: "движенья - униженья", "ног - порог" ... Заметим, однако, точность рисунка, выразительность повторов, словесных -

/Прибрежный щебень беспокоя,
Прибой влачит его по дну.
И падает волна прибоя
На отходящую волну./

и звуковых /"с разбега бьется о порог... падает волна прибоя... простор пустынный..."/, повторов, соответствующих ритму набегающих волн движущегося и, в то же время, спокойного взморья. В рифму, усиливающую повторы, неизменно попадает самое важное, самое нужное слово, с абсолютной естественностью и необходимостью остановившееся в конце строки. Маршак много размышлял о рифме, много писал о ней - в стихах и прозе. Главным для него была именно естественность рифмы, ее соответствие реальной жизни:

Когда вы долго слушаете споры
О старых рифмах и созвучьях новых,
О вольных и классических размерах, -
Приятно вдруг услышать за окном
Живую речь без рифмы и размера,
Простую речь: "А скоро будет дождь!"

Слова, что бегло произнес прохожий,
Не меж собой рифмуются, а с правдой -
С дождем, который скоро прошумит.
/1952/

"Рифмуются с правдой" - это не игра слов, не шутка, а протест против искусственной литературщины, против жонглирования словами и звуками, отрывающимися от жизненного смысла. В набросках статьи "О молодых поэтах" /1962/ Маршак писал: "Желание блеснуть новой и сложной рифмой часто ведет к механическому стихоплетству - вроде известных стихов Д.Минаева "Даже к финским скалам бурым обращаюсь с каламбуром" или

"Муж, побелев, как штукатурка, воскликнул: - Это штука турка!" ... Вообще можно сказать молодому поэту: не сотвори себе кумира из рифмы, из стихотворных размеров, из так называемой инструментовки стиха. Все это живет в стихе вместе, и гипертрофия каждого из этих слагаемых ведет к механизации стиха".[9] В той же статье, разбирая рифмы Евг.Евтушенко, Маршак делает вывод, что они, рифмы, "оправдывают себя лишь в тех случаях, когда они мобилизованы поэтической мыслью, а не слоняются без дела" /УI, 593-594/. В другой, более ранней статье, "О хороших и плохих рифмах" /1950/, Маршак показывал, что нет плохих или хороших рифм вообще, независимо от стихотворения или от художественной системы поэта. Например, бесхитростная глагольная рифма в басне Крылова "Ларчик" не слабая, а единственно возможная:

А ларчик просто открывался.

"Простая рифма, - поясняет Маршак, - как бы подчеркивает, как просто открывался ларчик" /УII, 102/. Завершим же эти размышления еще одной ссылкой на С.Я.Маршака:

"Боксер дерется не рукой, а всем туловищем, всем своим весом и силой, певец поет не горлом, а всей грудью.

Так пишет и настоящий писатель: всем существом, во весь голос, а не одними рифмами, сравнениями или эпитетами" /УII, 104/

1972

ПРИМЕЧАНИЯ

1 П.А.Вяземский. Записные книжки /1813-1848/. Изд-во АН СССР. М., 1963, стр. 18.

2 А.С.Пушкин. Собрание сочинений в 10 томах, т.8, стр. 17.

3 Н.Остолопов. Словарь древней и новой поэзии, ч. Ш., СПБ., 1821, стр. 24.

4 А.В.Чичерин. Идеи и стиль. М., "Советский писатель", 1968, стр. 63-64.

5 Все примеры - из поэмы "Флейта-позвоночник".

6 А.С.Пушкин. Собрание сочинений в 10 томах, т.7, стр. 298.

7 Д.Самойлов. Наблюдения над рифмой. "Вопросы литературы", 1971, №6, стр. 177.

8 Письмо Б.М.Маркевичу от 20 декабря 1871 г. А.К.Толстой. Собрание сочинений в 4 томах, т.4, М., 1964, стр. 386 /перевод с французского/.

9 С.Я.Маршак. Собрание сочинений в 8 томах, т.6, М., 1971, стр. 574

11.

ЦВЕТЫ КАК МЕТАФОРЫ

I. "Огромный флаг воспоминанья..."

Есть предметы, а значит и слова, называющие эти предметы, которые издавна вошли в поэтический обиход и приобрели особый смысл. Таковы некоторые /далеко не все/ цветы: роза, колокольчик, лилия, василек, ромашка, фиалка. Другие цветы, если и встречаются в лирике, то куда реже. У Анны Ахматовой, к примеру, больше иных упоминаются, помимо любимой ею розы, шиповник, мимоза, тюльпан, маргаритка; впрочем, по два-три раза, да и то у Ахматовой всякий цветок - вполне конкретная вещь, не нагруженная смыслами символическими. Тюльпан назван в стихотворении, обращенном к возлюбленному:

Мне очи застит туман,
Сливаются вещи и лица,
И только красный тюльпан,
Тюльпан у тебя в петлице.

/Смятение. 2. 1913/

Мимоза тоже нимало не иносказательна:

Вечерние часы перед столом.
Непоправимо белая страница.
Мимоза пахнет Ниццей и теплом.
В луче луны летит большая птица.

/"Вечерние часы...", 1913/

А роза и шиповник встречаются не для красоты, а, так сказать, по делу - они и сопровождаются деловитым, чуть ли не ботанически точным комментарием. Речь идет о старом царскосельском парке, в котором

Этой ивы листы в девятнадцатом веке увяли,
Чтобы в строчке стиха серебриться свежее стократ,

Одичалые розы пурпурным шиповником стали,
А лицейские гимны все так же заздравно звучат.

/Городу Пушкина. 2. 1957/

Предметная точность - свойство акмеистической лирики Ахматовой, в которой слово преднамеренно освобождено от недавней еще символистской многоплановости и зыбкости. Однако не только предшественники Ахматовой, но и современники ее часто использовали укрепившуюся за различными цветами символическую репутацию. Кто же не помнит пушкинских строк:

О дева-роза, я в оковах;
Но не стыжусь твоих оков:
Так соловей...

/1824/

Здесь воспроизведена традиционная восточная образность: "роза - соловей"; первоначально у этой песенки было и название - "Подражание турецкой песне". А в ином контексте, классическом, розы были устоявшейся метафорой шумного пиршества. У Пушкина:

Уже с венком из роз душистых,
Меж кудрей вьющихся, златых,
Под сенью тополей ветвистых,
В кругу красавиц молодых,
Заздравным не стучишь фиалом,
Любовь и Вакха не поешь;
Довольный счастливым началом,
Цветов парнасских вновь не рвешь...

/К Батюшкову. 1814/

Была пора: наш праздник молодой
Сиял, шумел и розами венчался,
И с песнями бокалов звон мешался,
И тесною сидели мы толпой.

/1836/

Или у Баратынского:

Венчали розы, розы Леля,
Мой первый век, мой век младой:

Я был веселый пустомеля
И девам нравился порой...

/1829/

Эта унаследованная образность восходит к необыкновенно яркой "культурной истории" розы. В древнем Египте царица Клеопатра - то было в первом веке до нашей эры - создала чудесные сады, где разводились розы. Сохранились рассказы о "розовых пирах" Клеопатры. Пол залы устилался лепестками роз, пирующие возлежали на подушках из розовых лепестков,и венки из роз венчали их головы; кубки были обвиты розами, и гирлянды из роз свешивались со стен и потолка. В древнем Риме розы украшали пиры императоров Нерона и Гелиогобала; на одном из пиров Гелиогобала роз было столько, что иные гости не выдержали их удушающего аромата и погибли.

Удивительно ли после этого, что в образной системе классицизма розы стали метафорическим обозначением пиршества, а Пушкин мог написать, что "праздник молодой сиял, шумел и розами венчался"?

Однако роза имела еще и другой смысл. В греческой мифологии она была посвящена богине любви Афродите - ведь и родилась она вместе с Афродитой из пены морской. Роза оказалась символом любви. Такой она появлялась в поэзии греков и римлян, такой перекочевала к французам в ХУII и ХУШ веках, в классицистическую поэзию. Роза - это любовь, это и юность. Вспомним у молодого Пушкина:

Где наша роза,
Друзья мои?
Увяла роза,
Дитя зари.
Не говори:
Так вянет младость!
Не говори:
Вот жизни радость!
Цветку скажи:
Прости, жалею!
И на лилею
Нам укажи.

/"Роза", 1815/

Здесь соперничают между собой два цветка: роза и лилия; из них первая олицетворяет любовь, вторая - невинность. Это сопоставление - дань устойчивой традиции.[1] Например, у Н. М. Карамзина постоянно встречается "лилея" и она всегда значит юную, невинную деву:

Я вижу там лилею.
Ах! как она бела,
Прекрасна и мила!
Душа моя пленилась ею.
Хочу ее сорвать,
Держать в руках и целовать;
Хочу - но рок меня с лилеей разлучает:
Ах! бездна между нас зияет!..

/"Лилея", 1795/

Роза же у Карамзина - образ мимолетной юности, скоропреходящей красоты:

Час настанет, друг увянет,
Яко роза в жаркий день.

/"Счастье истинно хранится...", 1787/

Ты прежде алела,
Как роза весной;
Зефиры пленялись
Твоей красотой.

/"К Лиле", 1796/

Вчера здесь роза расцветала,
Собою красила весь луг;
Но ныне роза в зной увяла -
Краса ее исчезла вдруг.

Куда, Элиза, ты сокрылась
Толь скоро от друзей твоих?
Вчера ты с нами веселилась,
Быв в цвете майских дней своих...

/"На смерть девицы", 1789/

"Роза-пиршество", "роза-юность", "роза-любовь" соединяются вместе у Пушкина в описании могилы Анакреона, леген-

дарного древнегреческого поэта, веселого певца вина, любви, наслаждений:

Розы юные алеют
Камня древнего кругом,
И зефиры их не смеют
Свеять трепетным крылом.
....

Вижу: горлица на лире,
В розах кубок и венец...
Други, здесь почиет в мире
Сладострастия мудрец.

/"Гроб Анакреона", 1815/

В системе классицизма и сентиментализма роза появлялась очень часто, но не столько как живая метафора, сколько как метафорический знак, обладающий постоянным, закрепленным за ним смыслом. В романтической поэзии метафора возродилась, обрела новую жизнь - роза вновь стала не знаком, а образом, но еще более развернутым. Характерна баллада В. Бенедиктова "Смерть розы" /1836/, где "ангел цветов", "над юною розой порхая, в святом умиленьи поет":

Рдей, царица дней прелестных!
Вышней радостью дыша,
Льется негой струй небесных
Из листков полутелесных
Ароматная душа.

Век твой красен, хоть не долог:
Вся ты прелесть, вся любовь;
Сладкий сок твой - счастье пчелок;
Алый лист твой - брачный полог
Золотистых мотыльков.

Люди добрые голубят,
Любят пышный цвет полей;
Ах, они ж тебя и сгубят:
Люди губят все, что любят, -
Так ведется у людей!

В заключение баллады рассказано, как юноша сорвал розу и поднес ее обольстительной деве, но хорошего не вышло, - "девы с приколотой розой чело омрачилось изменой", и юноша оказался жестоко наказан "за пагубу розы". Как часто у Бенедиктова, здесь удивительное соединение таланта с пошлостью: несомненно превосходны такие строки как "Из листков полутелесных Ароматная душа", но предшествует им банальный стих "Льется негой струй небесных...". Все же бенедиктовская роза характерна для периода романтизма.

Однако в эту же пору развивается и другая линия метафоризации розы, - она началась в Средние века и особенно отчетливо проявилась во французском "Романе о розе", созданном Гильомон де Лорисом /XIII век/: здесь повествуется о юноше, увидевшем во сне прекрасную розу и полюбившем ее. Это иной облик розы - в средневековом романе ее мифологический смысл углубился, она стала воплощением и даже целью любви. Одновременно роза оказалась знаком неба и солнца; в готическом соборе "розой" называлось символическое круглое окно, обычно над главным входом. Роза же была символом девы Марии, богородицы. В стихотворении Пушкина "Жил на свете рыцарь бедный" говорится о крестоносце, поклоняющемся божьей матери, в отличие от других паладинов, служивших своим возлюбленным:

Между тем, как паладины
В встречу трепетным врагам
По равнинам Палестины
Мчались, именуя дам,
Lumen coelum, sancta Rosa!
Восклицал в восторге он,
И гнала его угроза
Мусульман со всех сторон.

/Жил на свете рыцарь бедный..., 1829/

Латинские слова, произносимые рыцарем, значат: "Свет небес, святая роза!" - это обращение к деве Марии. С такой теперь еще и мистической нагрузкой роза дожила до поры символизма и стала одним из любимых цветообразов многих поэтов.[2] К. Бальмонт особенно охотно играл розой, извлекая из нее порой банальные, но неизменно эффектные воспоминания, в которых соединяются эллинская символика и средневековая мистика:

В моем саду мерцают розы белые,
Мерцают розы белые и красные.
В моей душе дрожат мечты несмелые,
Стыдливые, но страстные.

...Лицо твое я вижу побледневшее,
Волну волос, как пряди снов согласные,
В глазах твоих - признанье потемневшее,
И губы, губы красные.

/Трилистник, 2. 1900/

К средневековой мистике восходят и белые розы, венчающие Христа в поэме Блока "Двенадцать":

В белом венчике из роз
Впереди - Исус Христос.

/"Двенадцать", 1918/

Уже в начале десятых годов нашего века на эту перегруженную ассоциациями и намеками розу стали наступать акмеисты. "Восприятие деморализовано", - писал немного позднее поэт акмеистического круга Осип Мандельштам, осуждая "профессиональный символизм". - Ничего настоящего, подлинного. Страшный контраданс "соответствий", кивающих друг на друга. Вечное подмигивание. Ни одного ясного слова, только намеки, недоговаривания. Роза кивает на девушку, девушка на розу. Никто не хочет быть самим собой. Русские символисты... запечатали все слова... Получилось крайне неудобно - ни пройти, ни встать, ни сесть. На столе нельзя обедать, потому что это не просто стол. Нельзя зажечь огня, потому что это может значить такое, что сам потом не рад будешь". [3] В поэзии самого Мандельштама роза - чистый образ: она лишена символистской мистической аллегоричности, но неизменно насыщена метафорой. Такова роза, - черная роза, - в стихотворении "Еще далеко асфоделей..." /1917/. Здесь идет речь о Крымском побережье, о Коктебеле, где Мандельштам жил в доме Максимилиана Волошина:

Еще далеко асфоделей
Прозрачно-серая весна.
Пока еще на самом деле
Шуршит песок, кипит волна.

Но здесь душа моя вступает,
Как Персефона, в легкий круг;
И в царстве мертвых не бывает
Прелестных, загорелых рук.

Зачем же лодке доверяем
Мы тяжесть урны гробовой,
И праздник черных роз свершаем
Над аметистовой водой?
Туда душа моя стремится,
За мыс туманный Меганом,
И черный парус возвратится
Оттуда после похорон!

Как быстро тучи пробегают
Неосвещенною грядой,
И хлопья черных роз летают
Под этой ветреной луной.
И, птица смерти и рыданья,
Влачится траурной каймой
Огромный флаг воспоминанья
За кипарисною кормой.

И раскрывается с шуршаньем
Печальный веер прошлых лет;
Туда, где с темным содроганьем
В песок зарылся амулет;
Туда душа моя стремится,
За мыс туманный Меганом,
И черный парус возвратится
Оттуда, после похорон!

В стихотворении сопоставляются жизнь и смерть. Жизнь явлена одним из самых праздничных и радостных ее воплощений - приморским пляжем, где "шуршит песок, кипит волна" и где восхищает зрелище "прелестных, загорелых рук". Асфодели - цветы, которые по представлению древних греков, росли в загробном мире; сложный оборот: "Еще далеко асфоделей прозрачно-серая весна..." означает: "до смерти еще далеко". "Но здесь душа моя вступает, как Персефона, в легкий круг..." - подобно Персефоне, владычице подземного мира, которая вступает в "легкий круг" мертвых, теней, его, поэта, душа вступает в

круг воспоминаний об ушедших в мир, где нет "прелестных, загорелых рук". Вторая строфа - ночная /как последующие три/; лодка скользит над фиолетовой /"аметистовой"/ водой Черного моря. В строфе преобладает темный цвет - траур: урна гробовая, черные розы, аметистовая вода, туманный мыс, черный парус. "Черные розы" повторяются в строфе 3, где они летают "под... ветреной луной" - хлопьями. Что это? Не гребешки ли волн, и не оттого ли розы - черные, что это волны Черного моря? Лодка влачит за собой "флаг воспоминанья", и тема воспоминанья развертывается в последней строфе: "... печальный веер прошлых лет". Сочетание "душа моя" повторено трижды, - душа неизменно уходит из мира живых в прошлое, в мир теней: "Но здесь душа моя вступает, как Персефона, в легкий круг" /I/, "Туда душа моя стремится, за мыс туманный Меганом" /2, 4/. Мыс Меганом - вполне реальное географическое понятие; это мыс, расположенный в Черном море позади горы Карадаг; "... за мыс туманный Меганом" - может быть этот оборот следует понять так: в Элладу, в страну воспоминаний о давно ушедшем прошлом. Не является ли тогда все стихотворение мечтой о древней Греции, давно ушедшей в историю, в смерть? Мечтой, рождающейся в "каменистой Тавриде", где, как читаем в соседнем стихотворении, еще сохранилась "наука Эллады":

Я сказал: виноград, как старинная битва, живет,
Где курчавые всадники бьются в кудрявом порядке,
В каменистой Тавриде наука Эллады - и вот
Золотых десятин благородные, ржавые грядки.

/"Золотистого меда струя...", 1917/

"Черные розы", чей свершается "праздник... над аметистовой водой" и которые летают как "хлопья... под этой ветреной луной" - сложный метафорический образ; в нем, видимо, соединяются и гребни черноморских волн, и "траурные" воспоминанья об ушедшем античном мире.

Не менее сложен метафорический образ розы в другом прославленном стихотворении О. Мандельштама /1920/:

Сестры - тяжесть и нежность - одинаковы ваши приметы.
Медуницы и осы тяжелую розу сосут.
Человек умирает. Песок остывает согретый
И вчерашнее солнце на черных носилках несут.

Ах, тяжелые соты и нежные сети,
Легче камень поднять, чем имя твое повторить!
У меня остается одна забота на свете:
Золотая забота, как времени бремя избыть.

Словно темную воду я пью помутившийся воздух.
Время вспахано плугом и роза землею была.
В медленном водовороте тяжелые, нежные розы,
Розы тяжесть и нежность в двойные венки заплела!

В центре этого стихотворения о единстве тяжести и нежности - роза. В начале она только тяжелая, в конце розы тяжелые и нежные. Связь тяжести и нежности яснее всего в стихе: "Легче камень поднять, чем имя твое повторить", в первом варианте: "... чем вымолвить слово - "любить"; тяжелое /"камень"/ легче нежного /"имя твое", "слово - любить"/, но и нежное - тяжелое. Живое становится мертвым, теплое - холодным, "вчерашнее солнце" - трупом "на черных носилках". "Сети" и "соты" - слова, похожие по звучанию, - обозначают предметы, похожие по структуре, состоящие из клеточек, ячеек, но "соты" и "сети" противоположны, одни тяжелые, другие нежные. Движется время, оно тоже материально, как жизнь и как смерть - оно "вспахано плугом"; а если время материально, то материальна и самая высокая духовность, воплощенная в метафоре "роза": она тоже, как и вспаханное плугом время, "землею была". В стихотворении сопоставлены и приравнены друг к другу тяжесть и нежность, материальное и духовное, камень и любовь, холод небытия и тепло жизни, темное и светлое. "Роза" соединяет в единой метафоре эти контрасты, несовместимые, но сосуществующие. Вот почему

В медленном водовороте тяжелые, нежные розы,
Розы тяжесть и нежность в двойные венки заплела.

О стихотворении "Сестры - тяжесть и нежность..." высказаны различные мнения. В одной работе читаем, что оно лучше всех иных произведений автора объясняет его творчество /Э. Миндлин/, в другом - что это "одно из наиболее явно "античных" стихотворений Мандельштама", которое в то же время "проникнуто острым чувством современности, ощущением творящейся на глазах поэта истории" /Ю. И. Левин/. Так или нет, но в смысловом и образном центре этого сложного и важного стихотворения стоит метафора "роза", влекущая следом за со-

бой многие и многие ассоциации, о которых словами того же поэта можно сказать: "Огромный флаг воспоминанья..."

Даже у Ахматовой, при всей вещественности и как бы первоначальности ее словесных образов, полощется этот флаг - слышится отзвук веков в стихотворении "Последняя роза" /1962/:

Мне с Морозовою класть поклоны,
С падчерицей Ирода плясать,
С дымом улетать с костра Дидоны,
Чтобы с Жанной на костер опять.
Господи! Ты видишь, я устала
Воскресать, и умирать, и жить.
Все возьми, но этой розы алой
Дай мне свежесть снова ощутить.

Здесь роза представляет и живую жизнь, и способность к непосредственному чувству - прежде всего, любви, - и молодость духа, и веру. Ахматовская "роза алая" вобрала в себя большую историческую традицию, - недаром в стихотворении ей предшествует перечисление трагически гибнущих героинь разных эпох: древней Руси /боярыня Морозова/, библейской старины /Соломея/, Вергилиева Рима /Дидона/, средневековой Франции /Жанна д'Арк/. Современник Ахматовой Самуил Маршак, вспоминая поэзию розы, уходящую в бесконечную историческую даль, стремился до конца освободить "царицу цветов" от условностей, от наслоений, скрывающих цветок как таковой; его стихотворение о розе имеет одну цель - словами пересоздать розу, чудо красоты, созданное природой. Ради этого он отбирает образы самые емкие, слова самые точные, эпитеты самые пластичные:

О ней поют поэты всех веков.
Нет в мире ничего нежней и краше,
Чем этот сверток алых лепестков,
Раскрывшийся благоуханной чашей.

Как он прекрасен, холоден и чист, -
Глубокий кубок, полный аромата.
Как дружен с ним простой и скромный лист,
Темнозеленый, по краям зубчатый.

За лепесток заходит лепесток,
И все они своей пурпурной тканью
Струят неиссякаемый поток
Душистого и свежего дыханья...

У Маршака роза не метафора, тем более не символ. Она - сама по себе, и красота ее автономна, независима ни от каких художественных напластований и исторических ассоциаций. Да, "ее поют поэты всех веков", но не потому она прекрасна; напротив: Маршак, словами изображая розу, подтверждает правоту поэтов, ибо роза как цветок, а не как символ, "нежней и краше" всего в мире.

Такова в русской поэзии роза, - растение, более всех других отягощенное легендами, верованиями, поклонением, языческими мифами и христианской мистикой.

2. Шесть разных поэтов и ландыш

Весенний цветок ландыш отличается от розы своеобразной чистотой: никогда его никто не делал никаким символом, в античной мифологии он не упоминался, даже русская народная песня, кажется, прошла мимо него. Вот только в древней Норвегии ландыш считался цветком богини утренней зари - Остары, да еще в Париже I мая называют "днем ландышей" - французы в этот день дарят тоненькие букетики ландыша своим любимым.

Ландыш - скромен, - он прячется в тени лесов и рощ. Цветет он совсем недолго - во Франции в начале, в России в конце мая, начале июня. Красота его неярка - садовых сортов ландыша почти нет. Его крохотные белые колокольчики обладают удивительным запахом. Вот эти свойства и позволили поэтам новейшего времени воспевать его, придавая ландышу различные метафорические функции. Его уподобляют:

- быстротечной юности;
- весне, наступающей после бесплодной зимы;
- сознанию жизни и ее зрелости, просыпающемся в девочке, которая становится женщиной;
- душе, в которой рождается способность к творчеству;
- творческой силе природы...

Convallaria maialis : таково научное, латинское название ландыша, буквально означающее: "майский цветок, /растущий/ в замкнутой со всех сторон долине". Научное его описание гласит: "Корневищное растение из семейства лилейных. Высота его до 20 см. Листья крупные, обратнояцевидной формы, нежно-зеленой окраски. Цветы мелкие, колокольчатые, с

шестью зубчиками, собраны в небольшую рыхлую одностороннюю кисть - по 4-5 цветков. Окраска белая... Размножается в основном корневищами... В конце лета на цветоносах появляются оранжево-красные ягоды". Задача этого научного описания - дать необходимую информацию о растении "конваллария майялис".

Для поэтов ландыш становится метафорой человеческого существования. Появляется он как таковой, как именно ландыш, не сразу; первоначально поэтам достаточно "родового" слова "цветок". Так, ранний Жуковский пишет в подражание французскому сентиментальному лирику Мильвуа романс "Цветок" /1811/, в котором имеется в виду, разумеется, не ландыш /ибо цветок Мильвуа доживает до осени/, но нечто подобное ему:

Минутная краса полей,
Цветок увядший, одинокой,
Лишен ты прелести своей
Рукою осени жестокой.

Увы! Нам тот же дан удел,
И тот же рок нас угнетает:
С тебя листочек облетел -
От нас веселье отлетает.

Отъемлет каждый день у нас
Или мечту, иль наслажденье,
И каждый разрушает час
Драгое сердцу заблужденье.

Смотри... очарованья нет;
Звезда надежды угасает...
Увы! кто скажет: жизнь иль цвет
Быстрее в мире исчезает?

Цветок - образ молодости, с которой уходят от человека веселье, мечты, наслажденья, иллюзии, надежды. В соответствии с законами, которые лежат в основе этой раннеромантической элегии, стихотворение построено на сменяющих друг друга аллегорических фигурах. Из них первая - Осень, чья рука лишает цветок его прелести. Вторая - Веселье, отлетающее наподобие листочка; третья, четвертая, пятая - Заблужденье, Надежда, Жизнь... Первая строфа посвящена цветку, остальные три -

стареющему человеку. Цветок как самостоятельный образ здесь не существует - он важен лишь как член сравнения, переходящего в метафору. Близость цветка и человека усилена звуковым родством глаголов:

С тебя листочек облетел -
От нас веселье отлетает.

А последняя фраза соединяет обе темы в единое целое: никто не может сказать, что́ исчезает в мире быстрее - жизнь человека или цветок, живущий всего лишь от весны до осени. Слово "цветок" встречается в начале /"цветок увядший..."/ и в конце /"жизнь иль цвет"/ романса, образуя композиционное кольцо, внутри которого - человек, приближающийся к старости и смерти.

Стихотворение И. С. Тургенева названо, как у Жуковского, "Цветок" /1843/. Пожалуй, тургеневский ближе к ландышу - он растет в роще, в глубокой тени, в росистой траве, у него чистый запах и зыбкий стебель:

Тебе случалось - в роще темной,
В траве весенней, молодой,
Найти цветок простой и скромный?
/Ты был один - в стране чужой./

Он ждал тебя - в траве росистой
Он одиноко расцветал...
И для тебя свой запах чистый,
Свой первый запах сберегал.

И ты срываешь стебель зыбкой.
В петлицу бережной рукой
Вдеваешь, с медленной улыбкой,
Цветок, погубленный тобой.

И вот идешь дорогой пыльной;
Кругом - все по́ле сожжено,
Струится с неба жар обильный,
А твой цветок завял давно.

Он вырастал в тени спокойной,
Питался утренним дождем
И был заеден пылью знойной,
Спален полуденным лучом.

Так что ж? напрасно сожаленье!
Знать, он был создан для того,
Чтобы побыть одно мгновенье
В соседстве сердца твоего.

Цветок тот же /во всяком случае слово "цветок" то же/, что у Жуковского, но тема современно другая. У Тургенева - об отношении двух существ, человека и цветка, - они оба даны автором как живые и равноправные; человек - "ты", цветок - "он". Цветок, второй участник и "жертва" драмы, раскрыт изнутри: "Он ждал тебя... и для тебя свой запах... сберегал". Человек /"ты"/ показан в действиях: "... срываешь... В петлицу... вдеваешь... идешь...". Правда, эти действия психологически комментируются. Таких комментариев несколько:

Тебе случалось... Найти цветок...?
/Ты был один - в стране чужой./

Человек испытывал тоску одиночества, он жил на чужбине. Вот первое оправдание его действий.

Он ждал тебя... Он одиноко расцветал...

Готовность цветка стать жертвой человека - второе оправдание.

В петлицу бережной рукой
Вдеваешь с медленной улыбкой...

Ласковая бережность, сказывающаяся в движении руки и в улыбке - оправдание третье. Однако здесь же формулировано и преступление: "Цветок, погубленный тобой". Следующие строфы повествуют о гибели цветка: пыль, зной /повторенные в обеих строфах, 4-й и 5-й/ его убили. В строфе 6-й, последней, решение нравственной проблемы, но решение странное, неожиданное: человек, "убийца", ни в чем не повинен, ибо "он" - цветок - "был создан для того, чтобы побыть одно мгновенье В соседстве сердца твоего". Это - четвертое оправдание: твоя прихоть бесконечно важнее его жизни. Но ведь первоначально отношения казались равноправными? Как же так? "Напрасны сожаленья" или все же не напрасны?

Конечно, о человеке и цветке рассказана история символическая; речь идет о девичьей судьбе. "Ты" погубил ее своей любовью. Можно ли морально оправдать губителя? Для того, чтобы поставить эту нравственную задачу, использована метафора-притча: человек и цветок. Поэт непоследователен; его

рассказ не ведет к заключительному выводу. Рассказ слишком подробен, когда речь идет о жертве, и поверхностен, когда о губителе. Художественная сила стихотворения еще и в том, что цветок написан без скидок на его метафоричность; он материален. Достаточно перечислить эпитеты:

в роще темной, в траве весенней, молодой... цветок простой и скромный... в траве росистой... свой запах чистый, свой первый запах... стебель зыбкой... в тени спокойной... утренним дождем...

Почти все эти эпитеты двусмысленны - они могут относиться и к прелестной девушке, "спаленной" любовью, и к ландышу, сорванному прохожим. Стихотворение, несмотря на его примиряющий конец, - неразрешенная и, видимо, неразрешимая трагедия. Это понял Достоевский, поставив несколько измененные последние три стиха эпиграфом к "Белым ночам" /1848/:

...Иль был он создан для того
Чтобы побыть хотя мгновенье
В соседстве сердца твоего?...

/Ив. Тургенев/

Герой "сентиментального романа" Достоевского, "мечтатель" /вспомним подзаголовок: "Из воспоминаний мечтателя"/, полюбил Настеньку, - девушку, случайно встреченную им белой ночью на петербургской набережной. Настенька исполняется доверия и нежности к собеседнику, рассказавшему ей свою жизнь, открывшему ей душу, и она поверяет мечтателю свою историю: она любит другого, который, как ей кажется, бросил и забыл ее. И внезапно, в тот миг, когда возможен союз молодых людей, появляется тот, третий, и Настенька, сердечно поцеловав Мечтателя, исчезает со счастливым соперником. Повесть кончается такой тирадой:

"Но чтоб я понял обиду мою, Настенька! Чтоб я нагнал темное облако на твое ясное, безмятежное счастье, чтоб я, горько упрекнув, нагнал тоску на твое сердце, уязвив его тайным угрызением, и заставил его тоскливо биться в минуту блаженства, чтоб я измял хоть один из этих нежных цветков, которые ты вплела в свои черные кудри, когда пошла с ним к алтарю... О, никогда! Да будет ясно твое небо, да будет светла и безмятежна милая улыбка твоя, да будешь ты благословенна за минуту блаженства и счастья, которую ты дала другому, одинокому, благодарному сердцу!

Боже мой! Целая минута блаженства! Да разве этого мало хотя бы и на всю жизнь человеческую?.."

Если после этого заключения повести перечитать эпиграф, то окажется, что стихи Тургенева и в самом деле продолжают и обобщают его, и что местоимение "он" читается здесь как Мечтатель /а не цветок/. Различия, однако, велики. У Достоевского повествование ведется от имени человека, добровольно, даже с радостью избравшего собственную долю и уверенного в том, что "целая минута блаженства" дороже всей жизни. У Тургенева, несмотря на рассказ во втором лице /"Ты"/, повествование ведется от имени губителя, и вывод делается им же. Это как если бы Настенька произнесла заключительные слова повести Достоевского; например, так: "Целая минута блаженства! Да разве этого мало хотя бы на всю его жизнь?" Может быть, в эпиграфе Достоевского есть и спор с Тургеневым, стремление опровергнуть безнравственность его стихотворения. В любви герой Достоевского полон самоотверженности, герой Тургенева - эгоистического самолюбования.

Стихотворение А. Фета прямо посвящено ландышу - оно и называется "Первый ландыш" /1854/:

О первый ландыш! Из-под снега
Ты просишь солнечных лучей;
Какая девственная нега
В душистой чистоте твоей!

Как первый луч весенний ярок!
Какие в нем нисходят сны!
Как ты пленителен, подарок
Воспламеняющей весны!

Как дева в первый раз вздыхает -
О чем - неясно ей самой, -
И робкий вздох благоухает
Избытком жизни молодой.

Фетовская лирическая миниатюра - о загадочном пробуждении еще невятных, неназванных чувств в душе юной девушки. Она посвящена рождению нового, ведь и главное слово в ней - слово "первый", четырехкратно повторенное:

Первый ландыш /заглавие/
О первый ландыш!..

Как первый луч...
Как дева в первый раз...

Дева метафорически приравнена к ландышу. Как всегда у Фета, стихотворение неоднозначно. Но, скорее всего, читать его надо так:

Строфа I – от автора
Строфа 2 – от ландыша /или от девы/
Строфа 3 – от автора

При таком чтении окажется, что местоимение "ты" имеет разные смыслы: в строфе I автор обращается к ландышу, который "просит солнечных лучей", в строфе 2 – обращение к первому лучу, "ты" – это луч – это "подарок воспламеняющей весны".

А цветок и дева соединены словами, относящимися к обоим. О ландыше: "Какая девственная нега в душистой чистоте твоей" – так поэт мог сказать о девушке /девственная нега, чистота/. О деве:"... вздох благоухает...", этот глагол относим и к ландышу. Вторая же строфа двусмысленна потому, что слова "весенний", "весна" по традиции обозначают не только времена года, но и пору жизни, а "нисходят сны", "воспламеняющая" – это о человеке, и уже только метафорически о цветке.

У Фета ландыш – образ, позволяющий наиболее верно передать в словах неуловимые и словесно необозначенные движения внутренней жизни.

Перед нами маленькое стихотворение И. Бунина "Ландыш" /1917/:

В голых рощах веял холод...
Ты светился меж сухих,
Мертвых листьев... Я был молод, –
Я слагал свой первый стих –
И навек сроднился с чистой,
Молодой моей душой
Влажно-свежий, водянистый,
Кисловатый запах твой!

Два четверостишия, противопоставленные друг другу. Первое дробится на четыре предложения, не совпадающих, к тому же, по строкам /кроме I-го и 4-го/; особенно выразительно второе, с переносом, – оно разрушает цельность строчек: "Ты светился меж сухих, Мертвых листьев..." Второе – единое, цельное предложение, устремленное к подлежащему "запах", которое

венчает строфу; ему предшествуют и сказуемое, и предложное дополнение, и цепочка определений. Отметим также: каждая часть предложения, составляющего вторую строфу, гармонично укладывается в два стиха.

Итак, оба четверостишия противостоят друг другу как:

Раздробленность – и цельность,
отрывистая речь – и плавный напев,
прозаичность – и поэзия.

Ландыш относится к мертвой зиме, как первый созданный поэтом стих к его предшествующей бесплодной жизни. Поэзия необъяснима и невыразима в прозе, как необъясним в обычной речи запах ландыша, о котором Бунин говорит словами странными и удивительными своей феноменальной, хотя и непонятной точностью: влажно-свежий? разве можно сказать о запахе так? а что значит "водянистый" запах? Да и как это запах сроднился навек с душой, "... с чистой, молодой моей душой?" Ведь это была душа юноши, он с тех пор изменился, как же так – "навек"? Значит, обе строфы противостоят друг другу еще и как:

логика – и антилогика.

Бунин стремится воссоздать ту материальную сторону цветка, которая оказалась частью его, поэта, внутренней жизни. У Бунина дух в конечном счете неизменно материален, и поэт умеет высказать эту "материю души" в казалось бы до того небывалых словах.

Через десять лет после Бунина, в 1927 году, стихотворение о ландышах написал Б. Пастернак, – оно вошло в сборник "Поверх барьеров", в раздел "Смешанные стихотворения". Вот оно:

Ландыши

С утра жара. Но отведи
Кусты, и грузный полдень разом
Всей массой хряснет позади,
Обламываясь под алмазом.

Он рухнет в ребрах и лучах,
В разгранке зайчиков дрожащих,
Как наземь с потного плеча
Опущенный стекольный ящик.

Укрывшись ночью навесной,
Здесь белизна сурьмится углем.
Непревзойденной новизной
Весна здесь сказочна, как Углич.

Жары нещадная резня
Сюда не сунется с опушки.
И вот ты входишь в березняк,
Вы всматриваетесь друг в дружку.

Но ты уже предупрежден.
Вас кто-то наблюдает снизу:
Сырой овраг сухим дождем
Росистых ландышей унизан.

Он отделился и привстал,
Кистями капелек повисши,
На палец, на два от листа,
На полтора - от корневища.

Шурша неслышно, как парча,
Льнут лайкою его початки,
Весь сумрак рощи сообща
Их разбирает на перчатки.

В стихотворении Пастернака все живое, все одушевлено метафорическим олицетворением. Сменяются подлежащие. Сперва перед нами "жара" или, иначе, "грузный полдень", который "хряснет", "рухнет"; затем "белизна", которая "сурьмится углем"; затем снова жара, "жары нещадная резня", которая "не сунется с опушки" вглубь рощи; затем "березняк", который всматривается в человека в то время, как человек всматривается в него /"вы всматриваетесь друг в дружку"/, - он полон интереса к гостю и знакомится с ним, затем "кто-то", наблюдающий гостя снизу, - оказывается, что это ландыш, который "отделился и привстал"; наконец, "сумрак рощи", который "разбирает на перчатки" лайковые листья ландыша. Целая толпа действующих лиц, и все они состоят между собой и с человеком в естественных и весьма простых отношениях: человек и березняк, белизна и ночь, жара и роща, овраг и ландыш, ландыш и сумрак... Особенно интимно-доверительны отношения между человеком и рощей; сперва они знакомятся, "всматриваясь друг в дружку", потом человеку сообщает неизвестный

доброжелатель, что за ними, то есть за ним и рощей, подсматривают:

Но ты уже предупрежден.
Вас кто-то наблюдает снизу...

Лукавый соглядатай - это, оказывается, ландыш, который даже "отделился и привстал". Ну, это не страшно: ландыш - свой человек! ...Если же снова вчитаться в стихотворение, мы увидим, что действующих лиц меньше, чем показалось сначала - пожалуй, всего трое: березняк, человек и ландыш. Другое название березняка - роща, и то же означает сочетание "сумрак рощи"; слово "белизна" недаром так похоже на слово "березняк" /б-з-н/ - оно с ним тесно связано; ведь это белые стволы берез, которые подкрашены черным, - "белизна", в сущности, синоним "березняка". А ландыш, едва попав в поле зрения человека, становится центром изображения, приобретает, как говорят в кино, крупный план. Вообще же в стихотворении планы сменяют друг друга. Сперва план самый общий, при котором неразличимы детали: "С утра жара". Затем - средний: "Здесь белизна...". Затем - крупный: "Сырой овраг сухим дождем Росистых ландышей унизан". Наконец - сверхкрупный: "... Кистями капелек повисши, На палец, на два от листа...". Теретики кино размышляли над художественным смыслом крупного плана, - они пришли к выводу, что это одно из важнейших открытий киноискусства. Лучше других этот смысл определил венгерский критик Бела Балаш; с его точки зрения, крупный план может быть использован и "для достижения только натуралистической точности", - в таком случае он особой ценности не представляет. Но съемки крупным планом могут показывать и "то, что обычно остается скромно скрытым", создавать "атмосферу нежной внимательности, выраженной в трогательном усилии человека проникнуть в таинственную малую жизнь". [4] Здесь, в стихотворении Пастернака, перед нами такая "нежная внимательность" к маленьким, но драгоценным существам. Человек, - большой, равновеликий березовой роще, сильный, способный "отвести кусты" и победить "грузный полдень", - этот человек медленно, со вниманием рассматривает крохотные цветочки ландыша и старательно о них рассказывает, не опасаясь ни длиннот, ни специально ботанической, скучной описательности в терминологии:

На палец, на два от листа,
На полтора - от корневища.

Кто такой здесь автор-повествователь? Похож ли он на традиционного романтического поэта, воспевающего красоту весенних цветочков? Ничуть. Да и меньше всего он воспевает цветы. Бенедиктов писал о розе:

И роза возникла, дохнула, раскрылась, прозрела,
Сладчайший кругом аромат разлила и зарей заалела.

/"Смерть розы". 1836/

Ничего похожего у Пастернака нет. Автор у него - не поэт, а человек, и прежде всего человек, страдающий от жары /"С утра..."/, Страдающий вместе со всей природой вокруг него и, как она, стремящийся от жары укрыться. Кто же этот человек? Он выдает себя своей речью. Например, сравнением:

Как наземь с потного плеча
Опущенный стекольный ящик.

Полдень, жара сравнены с ящиком стекольщика. Тут же, - пораньше, - еще такой специально-технический оборот, как "обламываясь под алмазом" - эта метафора тоже относится к обиходу стекольщика, режущего алмазом стекло, большой кусок отрезанного стекла упал, "хряснул" - "всей массой". Отсюда и дальнейшее - об упавшем и разбившемся стекле: "Он рухнет в ребрах и лучах, В разгранке зайчиков дрожащих...". Обе первые строфы содержат взгляд на природу, близкий к взгляду стекольщика. Третья начинается строкой: "Укрывшись ночью навесной...", где определение тоже техническое /ср.навесная дверь - эпитет имеет специальный смысл; ведь тут не "ночь" в смысле "время суток", а темнота, созданная высокими и густыми деревьями, - поэтому "ночь навесная"/; близки к этой форме речи и "портновские" обороты в строфе 6: "На палец, на два от листа, На полтора от корневища". Перед нами смешанная речь современного человека, в которой слышатся интонации и обороты различных слоев общества, а, среди прочих, стекольщика, закройщика или столяра, которая далека от гладкой литературной книжности; автор может не обинуясь произнести просторечное "хряснет" или далекое от литературной нормы "повисши" /вместо "повиснув"/. Впрочем, взгляд ремесленника сочетается со взглядом, как мы уже видели, ботаника, но также историка: "Весна здесь сказочна, как Углич", и даже старинный глагол "сурьмиться" с этим связан. Нет только ни в одном слове поэта-романтика, "певца природы" - Пастернаку это ненавистно. Он

творит новую поэзию, рожденную взглядом на мир современного человека.

Пастернаковский герой, как мы видели, не наблюдатель природы, а участник ее жизни, друг и собеседник березняка. У него тот же враг, что у нее – жара, полдень. Этот враг дан в последовательно проведенном грубом, трубном звучании:

С утра жара...	ра–ра
...грузный полдень разом	руз – раз
...хряснет	хряс
Он рухнет в ребрах	рух – ре – рах
В разгранке ...	раз – ра

Этой музыкальной теме противоположна тема ландыша:

Он отделился и привстал	л – л – с – ст – л
Кистями капелек повисши	ст – л – сш

Интересно в звуковом отношении слово "капелек", в котором повторены один и те же звуки – оно почти сохраняется, если прочесть его наоборот, справа налево: капелек "келепак"; часть этих звуков подхвачена дальше: на палец – на полтора /а – п – л – а – п – л/. А в последней строфе главные звуки слова "ландыш" – л, ш – как бы разбрелись по всем словам:

Шурша неслышно, как парча,	ш – ш – л – ш
Льнут лайкою его початки...	ль – л

Для Пастернака, поэта XX века, современника Хлебникова, Маяковского, Цветаевой, очень важны эти сплетения и противопоставления музыкально-звуковых тем, которые редко волновали поэтов прошлого столетия. Не случайно у Пастернака повторены звуки в его стихе:

Обламываясь под алмазом	лам – лма

или в стихе:

Опущенный стекольный ящик	щ – щ

Не случаен и переход от нагромождений рычащих и громыхающих звуков, живописующих убийственную жару /полдень/: ра – ра – руз – раз – хряс – рух – рах – раз – ра, – к приглушенным, невзрывным, незвонким – шипящим или свистящим – звукам: ш – л – с, призванным внести в текст противоположный смысл: тишины, таинственности, прохлады.

Таковы "Ландыши" Пастернака. Как видим, они весьма серьезно отличаются от тех же весенних цветочков, послуживших материалом для метафоры Фету или Бунину. Может быть, во всем XIX веке им ближе всего лермонтовский образ благожелательного ландыша, который способен дружить с человеком:

Когда росой обрызганный душистой,
Румяным вечером иль утра в час златой,
Из-под куста мне ландыш серебристый
Приветливо кивает головой...

/"Когда волнуется желтеющая нива...",
1837/

Закончим и этот раздел стихотворением Маршака, озаглавленным "Ландыш" /около 1949, в некоторых публикациях "Ландыши" или "Чернеет лес"/:

Чернеет лес, теплом разбуженный,
Весенней сыростью обьят.
А уж на ниточках жемчужины
От ветра каждого дрожат.

Бутонов круглые бубенчики
Еще закрыты и плотны,
Но солнце раскрывает венчики
У колокольчиков весны.

Природой бережно спеленутый,
Завернутый в широкий лист,
Растет цветок в глуши нетронутой,
Прохладен, хрупок и душист.

Томится лес весною раннею,
И всю счастливую тоску,
И все свое благоухание
Он отдал горькому цветку.

Во всех предыдущих стихотворениях были местоимения "я" или "ты" - оба говорили об участии в сюжете поэта-лирика; в этих стихотворениях рассматривалась его, авторская, судьба, говорилось о его душе, о его взаимоотношениях с природой, которую так или иначе представлял ландыш. У Маршака автора нет. Для него характерна "нелирическая лирика", своеобразная

эпичность, скрытость авторских чувств и мыслей. Стихотворение "Ландыш" - это изображение природы, но воссоздание не ее облика, а ее жизни, то есть движения, внешнего и внутреннего, изменений, взаимодействий. Эту жизнь прежде всего отмечают сказуемые: лес чернеет, жемчужины дрожат, солнце раскрывает венчики у ландыша, цветок растет, лес томится и отдал свое благоухание ландышу. Заметим, что стихотворение с этой точки зрения отчетливо делится на две половины: в строфах I и 2 движение внешнее, глаголы, так сказать, физические. Лес чернеет - до того он белел, его голые ветки были в снегу. Это впечатление наблюдателя. "...жемчужины От ветра каждого дрожат" - это тоже видит наблюдатель. В строфах 3 и 4 глаголы "растет" и "томится" уже не физические, а, условно говоря, внутренние, как бы психологические. Все четыре строфы воплощают движение во времени: "Чернеет лес, теплом разбуженный..." - еще нет ландышей, но вот они появились: "А уж на ниточках жемчужины...". Это, однако еще не цветы, - это плотные шарики, жемчужины. Дальше так и сказано: "Бутонов круглые бубенчики Еще закрыты и плотны..." и тут же продолжается движение, вызванное весенним теплом: "Но солнце раскрывает венчики...". Цветок готов, он раскрылся до конца, и об этом созревшем цветке - строфа 3. Но еще последняя строфа, 4, продолжает рассказ - она сообщает цветку благоухание, отданное ему лесом. Время движется сквозь стихотворение, материализуясь в появляющемся, раскрывающемся, растущем, вбирающем в себя аромат леса ландыше.

Стихотворение замкнуто в рамку. Оно начинается с леса и кончается лесом. Первая строфа открывается сочетанием "чернеет лес", последняя сочетанием "Томится лес", которые подобны и грамматически, и ритмически. Можно сказать, что стихотворение построено по такой схеме:

большое - малое - большое

лес - ландыш - лес

Лес обрамляет ландыш - он занимает строфы I и 4; строфы 2 и 3 занимает ландыш. А ведь смысл стихотворения в том, как природа лелеет своего весеннего первенца; солнце ему "раскрывает венчики", природа его бережно запеленала и завернула "в широкий лист", лес отдал ему "все свое благоухание". Сама по себе композиция стихотворения выражает этот центральный его образ: лес начальной и последней строф как бы обволакивает ландыш двух серединных четверостиший, второго и четвертого.

И главным в стихотворении Маршака оказываются контрасты между большим и малым. Каждая из строф содержит одну из граней этого контраста:

I. Лес – жемчужины
II. Солнце – бубенчики, **венчики, колокольчики**
III. Природа – цветок
IУ. Лес – цветок

Маршак тоже прибегает к укрупнению плана: мы движемся от общего – "Чернеет лес... на ниточках жемчужины... дрожат" – к среднему – "солнце раскрывает..." – и крупному – "Прохладен, хрупок и душист", где мы не только смотрим на цветок издали, как прежде, но и трогаем, и нюхаем его. В последней строфе мы даже пробуем его на вкус – "горький цветок". Если в кино крупный план поневоле только зрительный и, частично, звуковой, то в словесном искусстве он допускает участие всех пяти чувств. В "Ландыше" Маршака мы движемся от з р е н и я в строфах I и 2 к с л у х у, едва задетому строкой "у колокольчиков весны" в конце строфы 2, к о с я з а н и ю в конце строфы 3 /"Прохладен, хрупок..."/, к о б о н я н и ю – там же /"... и душист"/ и к в к у с у в конце строфы 4 /"... горькому цветку"/.

Конец каждой из четырех строф стихотворения адресован иному физическому чувству:

I	II	III	IУ
зрение	слух	осязание и обоняние	обоняние и вкус

Каждая из строф оказывается ступенькой, приближающей нас к цветку, а под конец ведущей и внутрь него.

Стихотворение Маршака "Ландыш" – философское. Оно говорит о том, как великое концентрируется в малом, обретая отчетливую форму, многосторонне материальное бытие, физическую красоту. Неуловимые внутренние переживания – томление, счастливая тоска – становятся свойствами внешними: пластической формой, нежным ароматом. Для С. Маршака именно так рождается произведение искусства, и прежде всего поэзии. Если в стихотворении "Ландыш" нет и тени авторской эмоции, то это

лишь потому, что "всю счастливую тоску" поэт отдает своему стихотворению, которое отделилось от автора и на него, на его переживания внешне похоже так же мало, как ландыш - на лес.

Роза и ландыш. Два цветка, у которых разная судьба в русской поэзии. Пышная роза, история которой уходит в глубокую древность Египта, Греции, Рима. Ландыш, невзрачный и смиренный, сохранивший чистоту и нетрадиционность. Оба они - важный элемент языка русской поэзии, центры своеобразных и обширных "метафорических полей". На примере этих двух цветков или, скажем иначе, этих двух слов мы видим беспредельные возможности поэтической метафоры, открывающей внутри одного и уже, казалось бы, хорошо всем известного, однозначного слова беспредельную перспективу смыслов.

1972

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Стихотворению Пушкина "Где наша роза", спорам вокруг него и названной традиции посвящена статья акад. М. П. Алексеева "Споры о стихотворении "Роза", вошедшая в его кн.: Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. Л., "Наука", 1972.

2 "... роза цветет для нас полнее, чем для грека, она не только цветок любви и смерти, но и страдания и мистических откровений: обогатилась не только содержанием вековой мысли, но и всем тем, что про нее пели на ее дальнем пути с иранского востока". А. Н. Веселовский. Из поэтики розы /1898/. В его кн.: Избранные статьи. Л., 1939, стр. 132-133.

3 О. Мандельштам. О природе слова /1922/. В его кн.: О поэзии. Л., Academia , 1928, стр. 41-42.

4 Бела Балаш. Кино. Становление и сущность нового искусства. М., "Прогресс", 1968, стр. 74.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ПРИМЕЧАНИЯ

1. В сб.: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве Ленинград, "Наука", 1974. Стр. 104-120.

2. В сб.: Поэтика и стилистика русской литературы. Памяти академика В.В.Виноградова. Ленинград, "Наука", 1971.

3. В сб.: Искусство романтической эпохи. Москва, Музей изобразительных искусств им. Пушкина, 1969. Стр. 150-169.

4. В сб.: Philologica. Исследования по языку и литературе. Памяти академика В.М.Жирмунского. Ленинград, 1973. Стр. 425-434.

5. Из книг: "Поэзия и перевод". Москва, "Советский писатель", 1963, и "Разговор о стихах". Москва, "Детская литература", 1970.

6. В журнале: Россия/ Russia. Giulio Einaudi editore, Torino, 1975, №2. Стр. 163-186.

7. В сб.: Блок и музыка. Ленинград-Москва, "Советский композитор", 1972. Стр. 58-84.

8. Публикуется впервые.

9. В сб.: Поэтический строй русской лирики. Ленинград, "Наука", 1973. Стр. 298-310.

10. Публикуется впервые.

11. Публикуется впервые.

colloquium slavicum

Beiträge zur Slavistik

Herausgegeben von Heinrich Kunstmann und Vsevolod Setchkarev

Band 1
Dalton, Margaret
Andrei Siniavskii and Julii Daniel'
Two Soviet "Heretical" Writers
1973. 190 pages. Paperb. DM 26.–

Band 2
Ledkovsky, Marina
The Other Turgenev
From Romanticism to Symbolism
1973. 170 pages. Paperb. DM 24.–

Band 3
Grossman, Joan Delaney
Edgar Allan Poe in Russia
A Study in Legend and Literary Influence
1973. 245 pages. Paperb. DM 30.–

Band 4
Setchkarev, Vsevolod
Ivan Goncharov
His Life and His Works
1974. VIII, 339 pages. Paperb. DM 53.–

Band 5
Kharms, Daniil
Izbrannoe
Edited by George Gibian
1974. With two plates. 300 pages. Paperb. DM 40.–

Band 6
Ingham, Norman W.
E.T.A. Hoffmann's Reception in Russia
1974. 303 pages. Paperb. DM 45.–

Band 7
Ivanov, Georgij
Sobranie stichotvorenij
Edited by Vsevolod Setchkarev and Margaret Dalton
1975. X, 367 pages. Paperb. DM 98.–

Band 8
Preisner, Rio
Aspekte einer provokativen tschechischen Germanistik
Teil I Kafka – Nestroy
1977. 223 pages. Paperb. DM 59.–



jal-verlag · würzburg